Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/uberdaslandschaf00page

Sitzungsberichte
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
Stiftung Heinrich Lanz
Philosophisch-historische Klasse
Jahrgang 1919. 1. Abhandlung

Über das landschaftliche Relief bei den Griechen

von

RUDOLF PAGENSTECHER
in Rostock

Mit 3 Tafeln und 3 Abbildungen im Text

Eingegangen am 15. März 1919

Vorgelegt von F. VON DUHN

Heidelberg 1919
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1473

THEODOR SCHREIBER

zum Gedächtnis

1848—1918.

Inhaltsübersicht.

		Seite
I.	Das vorhellenistische Relief und die Landschaft	1
II.	Das Reliefbild	20
III.	Das landschaftliche Relief in Unteritalien	26
IV.	Das landschaftliche Relief in Kleinasien	35
V.	Das landschaftliche Relief in Alexandrien	38

I. Das vorhellenistische Relief und die Landschaft.

Die griechische Skulptur erwächst aus dem Kultus. Das Bild des Gottes, das dem Gott geweihte Bild des Siegers, das Bild des Toten sind die Wurzeln, aus denen alle plastische Betätigung entspringt. Völker, die ihre Gottheit nicht unter dem Bild des Menschen verehren, besitzen keine Großplastik: Kreter und Israeliten, die ersten Christen und die Völker des Islam[1]. Und wie die Rundplastik ihren Ursprung im Dienst der Götter findet, so steht das Relief in unmittelbarem Zusammenhang mit der religiösen Architektur.

Das griechische Relief ist nicht von Anfang an architektonisch, aber es empfängt sehr bald seine bindenden Gesetze von der Architektur.

In der kretisch-mykenischen Kunst wird das Relief nur durch diejenigen Grenzen beschränkt, welche auch der Malerei gezogen sind. Innerhalb dieser Grenzen gibt es nichts, dessen sich der Reliefkünstler nicht bemächtigen dürfte.

Die archaische griechische Kunst steht fast ausschließlich im Dienst der Gottheit, das Relief im Dienst der der Gottheit geweihten Architektur. Der Naturalismus, der jeder archaischen Kunst eigen ist[2], muß sich den Bedingungen der Architektur unterordnen. Die Beziehung zwischen dieser und der Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein[3]. Der Inhalt des Reliefs ist erzählender Art, seine künstlerische Funktion jedoch besteht in der Unterstützung der großen Linien des Bauwerks[4].

[1] Vgl. vorläufig Geffcken, Archiv für Relw. XIX 1918 S. 292ff., über die antiken Gedanken zur menschengestaltigen Darstellung der Götter.

[2] Loewy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst S. 14; Scheffler, Der Geist der Gotik S. 55.

[3] Hildebrand, Das Problem der Form, 4. Aufl. S. 107.

[4] Der statische Aufbau der Menschengestalt ist der Horizontalen des Frieses völlig untergeordnet und wirkt innerhalb der Architektur tektonisch, nicht nur dekorativ; vgl. O. Wulff, Ztschrft. für Ästhetik usw. XII 1917 S. 195f. gegen H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Schon deutlich ausgebildet am Fries des Tempels von Priniás: Annuario italiano di Atene I 1914 Taf. V und VI.

Das landschaftliche Relief hat in dieser Umgebung nicht seinen Platz. Für seine höchste Vollendung sind zwei Vorbedingungen, die auseinander folgen, vorher zu erfüllen: eine gewisse Beherrschung der Perspektive und die Loslösung des Reliefs von der Architektur. Nur wenn wenigstens die allgemeinsten perspektivischen Gesetze bekannt sind, kann ein geschlossenes Landschaftsbild entstehen. Perspektivische Vertiefung aber schließt die Verwendung eines solchen Reliefs innerhalb einer Architektur aus[5]. Denn die Einzelflächen des griechischen Tempels sind durchaus zweidimensional, trotz der starken Einstellung auf Tiefenwirkung, die ihm eigen ist[6]. Ein Hinübergreifen in die dritte Dimension nimmt den Reliefs des Frieses oder der Metope im Auge des Beschauers die Möglichkeit, ihre künstlerische Funktion zu erfüllen. Durch das Einfügen der Tiefendimension entständen in der einheitlichen Fläche des architektonischen Reliefs Lücken, die optisch gleichsam den Einbruch des über ihm lagernden Gebälks zur Folge haben würden. Die in der griechischen Kunst durch lange Zeit mit Konsequenz durchgeführte Isokephalie muß ihren Grund in der gleichen Erwägung haben.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß das landschaftliche Relief nur in denjenigen Perioden der griechischen Kunstentwicklung seinen Platz haben kann, in welchen entweder das Relief noch nicht in den Bann der Architektur eingetreten war oder bereits von diesem Bann durch eine lange Entwicklung sich gelöst hatte, das heißt in der Periode der Vorbereitung und in der der Auflösung, in der Periode der archaischen und der hellenistischen Kunst.

Zwischen den beiden liegt die Zeit des großen, des klassischen Stils. Um eine höhere Einheit zu erreichen, in der Einfachheit und Klarheit das einzig erstrebenswerte Ziel sind, wird auf alles verzichtet, was die archaische Kunst an Nebendingen brachte. Die Reliefkunst des Quattrocento und des Cinquecento läßt uns die gleichen Gegensätze erkennen[7], und was das letztere an innerer Bereicherung durch diese Vereinfachung erhielt, suchte das Sei-

[5] Auf die Ausnahmen der Friese von Xanthos und Gjölbaschi (Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griech. Kunst S. 39f.) wird später eingegangen werden.

[6] Vgl. Eicken, Der Baustil, Grundlegung zur Erkenntnis der Baukunst S. 30ff.

[7] Wölfflin, Die klassische Kunst S. 233ff.

cento in äußerer Bereicherung sich zu verschaffen oder zu bewahren: gewiß eine organische Weiterentwicklung, und doch eine Auflösung, wie sie in ähnlicher Form, wenn auch nicht entfernt in derselben Stärke und in stets eng bleibendem Zusammenhang mit den überwundenen älteren Kunststufen, uns die hellenistische Kunst bietet[8].

Das Material an griechischen Reliefs, welches uns vorliegt, läßt sich in folgende Hauptgattungen gliedern: Architektonische Reliefs, Grabreliefs, Weihreliefs, Urkunden- und Sarkophagreliefs. Die Basisreliefs gehören ihrer ganzen Funktion nach zu den architektonischen: eingespannt in ein festes tektonisches Gefüge, ordnen sie sich ihrer Aufgabe in ähnlicher Weise unter, wie es die Reliefs eines Tempelfrieses oder einer Metopenplatte tun. Eigenes Leben ist ihnen nicht beschieden. An dem Werk, das sie schmücken, sind sie nichts als ein dem Ganzen untergeordnetes, das tektonische Bild vervollständigendes und stützendes Glied.

Ebensowenig wird man den griechischen Sarkophagreliefs in diesem Sinne eine eigene Bedeutung und eigene Ausbildungsmöglichkeiten zuschreiben wollen. Unterscheiden sie sich doch von dem Fries eines Tempels lediglich durch ihre engere seitliche Begrenzung. Bei der architektonischen Form der meisten Sarkophage fällt auch ihr Schmuck unter den Begriff des architektonischen Reliefs.

Da die Urkundenreliefs, gering an Zahl und meistens auch an künstlerischer Bedeutung, unberücksichtigt bleiben können, so haben wir es nur noch mit den drei oben an erster Stelle aufgezählten Erscheinungsformen zu tun.

Wie haben sich diese drei Formen des Reliefs zur Landschaft gestellt[9]?

[8] Das Schlagwort vom griechischen Barock haben Lippold (Gött. gel. Anz. 1914, 6 S. 351 ff.) und Rodenwaldt (Ztschrft. für Ästhetik usw. XI 1916 S. 432 ff.) gebührend eingeschränkt.

[9] Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, und Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, werden als bekannt vorausgesetzt und nicht weiter angeführt. Felix Rosen, Die Natur in der Kunst (Teubner 1903) und Wilhelm Ganzenmüller, Das Naturgefühl im Mittelalter (Teubner 1914) sind für die von uns behandelten Probleme trotz gelegentlicher Heranziehung der Antike unergiebig. Wace, The reliefs in the Palazzo Spada, Papers of the British School at Rome V 1910 S. 167 ff. geht in seiner kurzen Besprechung der vorhellenistischen landschaftlichen Reliefs auf die von uns erörterten Fragen nicht ein.

Die lange Reihe der Grabreliefs, wie sie uns auf den attischen Friedhöfen, auch in den Denkmälern Südrußlands, Ägyptens und auf den Grabkultvasen Unteritaliens entgegentritt, verzichtet auf die Landschaft[10]. In engen architektonischen Rahmen gepreßt, dessen Beschränkung die mächtigen Gestalten der Dargestellten nur zu oft zu sprengen drohen, ist eine Gruppe von wenigen Personen vereinigt, oder der Tote steht allein oder mit einem kleinen Diener vor uns. Selten ist das Notwendigste an äußerlichem Beiwerk, sind etwa die Geräte der Palästra hinzugefügt, nicht um den Schauplatz, sondern um das Wesen und die Tätigkeit des Verstorbenen näher zu charakterisieren. Der nur auf das Menschliche gerichtete Gedanke des Künstlers und des Auftraggebers vermied jedes Nebenwerk, welches von der Betrachtung der schönen und erhabenen Menschlichkeit und von der tiefen Empfindung, welche das Bild des Verstorbenen hervorzurufen bestimmt oder geeignet war, hätte ablenken können. Die Architektur bot in den meisten Fällen den Rahmen; in ihn etwas anderes als nur den Menschen zu setzen, so wie der Gott unter seinem Naiskos stand, wäre dem an alter Tradition gebildeten Stilempfinden des griechischen Künstlers als unmöglich erschienen.

Späterer Zeit ist es vorbehalten geblieben, die Gestade der Unterwelt und den düsteren Fährmann, der sich den ihm bestimmten Sterblichen nähert[11], reliefplastisch zur Darstellung zu bringen und dem gelagerten oder dem ruhig stehenden Toten als schmückende Umgebung reicheres Beiwerk oder einige landschaftliche Elemente, Baum und Säule oder Pfeiler hinzuzufügen[12].

Vielfach hat man in dieser Erweiterung der dem Relief zu überlassenden Gebiete der Darstellung den Einfluß der Malerei erkennen wollen. Ein solcher Versuch, bisher nicht nachweisbare Erscheinungen bei scheinbar plötzlichem Auftreten durch Übernahme von Gesetzen zu erklären, die ursprünglich für ein anderes Gebiet der bildenden Kunst gefunden waren, ist nur dann verständlich, wenn diese neuen Erscheinungen in Wahrheit mit der Technik, in welcher sie auftreten, auf keine Weise in Einklang

[10] Außer CONZE, KIESERITZKY-WATZINGER und den „Unteritalischen Grabdenkmälern" PFUHL, Athen. Mitt. XXVI 1901 S. 258ff. und Expedition ERNST VON SIEGLIN II 1 A S. 8ff. (im Druck).

[11] CONZE, Die attischen Grabreliefs II 2 Taf. CCLI. Die Deutung jedoch umstritten: S. 260f.

[12] PFUHL, Arch. Jahrb. XX, 1905, S. 47ff.

zu bringen sind und zwischen dem Material und den von ihm geforderten Formen ein unlösbarer Widerspruch besteht. Dieser Widerspruch ist zwischen Reliefplastik und landschaftlicher Darstellung nicht vorhanden.

Die Erweiterung, von der die Rede war, geschieht aus zwei Gründen. Einmal ist nicht zu fordern, daß Handwerker niedrigeren Grades — denn solchen verdanken wir etwa die Vorführung des Charonnachens auf einem Grabrelief — sich der Pflichten bewußt waren, welche der Grabreliefkunst zum wenigsten in Attika stets aufgelegt waren. Die engen Grenzen eines wohl hier und da ertötenden Stilgesetzes zu sprengen, diese Sehnsucht mochte unter der Menge der Handwerker am ehesten in denen erwachen, welche die Wohltat strenger Bindung am wenigsten empfanden, und denen es kein Schade dünkte, einmal aus dem begrenzten Rahmen hinüberzugreifen in ein Gebiet, dem größere Freiheit von jeher zugebilligt wurde, in das Gebiet der Weihreliefs.

Und darin liegt der zweite Grund für die Erweiterung der Aufgaben innerhalb der Grabreliefkunst: jene ostgriechischen Grabreliefs[13] hellenistischer Zeit halten sich fern von dem Schema attischer Grabbilder. Sie leiten sich vielmehr aus dem Weihrelief her, was nur erklärt werden kann, wenn wir bedenken, daß der Hellenismus erst so recht die Heroisierung des Verstorbenen durchführte; auf diesem Wege mußte sozusagen von selbst aus jedem Grabrelief ein Weihrelief werden Es liegt bei solch einschneidender Wandlung also keine Erweiterung der dem Grabrelief gezogenen Grenzen, sondern die Ersetzung des Grabreliefs durch ein Bild in den Formen des Weihreliefs vor. Und das Weihrelief hat nie mit landschaftlichen Zutaten, die bisweilen ein geschlossenes Landschaftsbild hervorbringen, gekargt.

Wenn das Grabrelief im letzten Grunde auch nichts anderes als ein architektonisches, in jedem Fall, wenn auch nicht durch eine Architektur, so doch durch die selbstverständliche Einfügung in beschränkte Raumgrenzen und durch das notwendige Hervorheben des rein Menschlichen in seiner Entwicklung gehemmtes Relief ist, so wird man dem architektonischen Relief selbst, wenigstens in seiner besten Zeit, eine Hinneigung zur Auflösung strengster Form noch weniger zumuten können.

Das architektonische Relief äußert sich im Tempel selbst in dreierlei Weise: als Fries, als Metope und als Giebelschmuck.

[13] Pfuhl, siehe vorher. Anm.

Auch wenn sich die Figuren im Giebelfeld von der Rückwand lösen und rundplastisch in den Raum hineintreten, wirken sie als Relieffiguren, denn für das Auge des tiefstehenden Beschauers sind ihre Konturen mit der Rückwand verbunden[14].

Der Unterschied zwischen der Auffassung des architektonischen Reliefs in archaischer und klassischer Zeit fällt am Fries und im Giebel stärker in die Augen als in der so eng umrahmten Metope, innerhalb derer Abweichungen von der stets gleichbleibenden Forderung nach möglichst vollständiger und ansprechender Ausfüllung des zur Verfügung stehenden Raumes zu keiner Zeit vorkommen konnten. Am klarsten wird uns die Differenz bei der Betrachtung des Fortschrittes, oder besser der Umwandlung, die wir innerhalb weniger Jahre auf dem Gebiete der Giebelskulptur sich vollziehen sehen: am Aeginetentempel lediglich das Bestreben, den gegebenen ungünstig umgrenzten Raum mit Figuren auszufüllen. Auf und ab wogt der Kampf der in wenige Gruppen geteilten Krieger. Ein Vor und Zurück, ein Hin und Her, ein Heben und Senken. Auf sich allein gestellt nehmen diese Gestalten nur Rücksicht auf den Rahmen, der sie umschließt; ihre heftige und komplizierte Bewegung steht in keiner Beziehung zu der größeren Einheit, der sich die Architektur des Giebels selbst doch unterordnet, dem Tempel.

Wie anders in Olympia, jenem Tempel, der in einer Zeit entstand, welche über alles andere das Bestreben stellt, aus der gebundenen Ungebundenheit archaischen Seins sich durchzuringen zu einer höheren ungebundenen Gebundenheit, welche die Freiheit des Einzelnen wahrt, doch sie in Freiwilligkeit dem Staat als dem Eigentum und dem Ideal eines Jeden unterordnet. Unendlich viel freier ist innerhalb der sie umgrenzenden Konturen jede einzelne der Figuren des Ostgiebels als die so viel reicher bewegten Kämpfer von Aegina. Doch eine höhere Ordnung beherrscht sie und bannt sie beinahe in dieselben Fesseln, welche die Architektur beschränken. Wie eine Fortsetzung der dorischen Säulenhalle des Baues stehen oben im Giebelfeld die mächtigen Gestalten des Oinomaos und des Pelops und der Frauen und Männer und Rosse. Niemals ist eine Architektur in so vollkommener äußerer Harmonie zwischen Bauglied und Bildschmuck aufgeführt wor-

[14] „Reliefs mit faktischem Tiefenmaß" nennt E. Tross die Giebelkompositionen (Studien zur Raumentwicklung in Plastik und Malerei, Gießen 1913, S. 11).

den. Freilich, späteren Zeiten ging dieses Zusammenspiel zu weit, und der äußeren Harmonie schien die innere nicht zu entsprechen. Am Parthenon hat der größte Baumeister der Antike im Verein mit dem Meister der Giebelfiguren auf die äußere Einheit zugunsten einer tiefer innerlich begründeten verzichtet, und man hat die starren Linien des Giebelfeldes mit Gruppen gefüllt, welche in der Abgewogenheit ihrer Zusammenfügung niemals wieder erreicht worden sind[15].

Am dorischen Tempel ist jedes Glied stärker als am ionischen den Grundgesetzen des Tragens und Lastens untergeordnet und drückt diese Gesetze schärfer als dort durch seine Gestalt aus. Karyatiden an Stelle der Säulen würden dem dorischen Stilgefühl nicht adäquat sein: das durch sie hervorgerufene Zerflattern der Linien steht in all zu krassem Gegensatz zur Geschlossenheit des dorischen Tempels[16].

Der klassische Tempelfries, der des Parthenon, geht über die Friese der archaischen Kunst ebensoweit hinaus, wie der Olympiagiebel über seine unmittelbaren Vorgänger. Betrachten wir die Friese der delphischen Schatzhäuser: eng aneinander gedrängt verknüpfen sich die Gruppen der Kämpfenden miteinander. Dagegen gemeinsam mit dem Parthenonfries die übrigen großen Friese wenigstens Athens: Theseion und Niketempel. Klar und scharf sind die Linien voneinander getrennt; nirgends herrscht Zweifel, nirgends Undeutlichkeit. Am stärksten wirkt der Panathenaeenzug: die stille Ordnung, die streng durchgeführte Isokephalie, die planmäßig gleichwertige Füllung des Raumes, dies alles unterstützt den Eindruck, daß im Athen des 5. Jahrhunderts dem Friese seine dekorative Eigenbedeutung genommen ist und daß er an seinem Platze eben eine tektonische Aufgabe zu erfüllen hat. Diesem großen einheitlichen Gedanken, der die einzelnen Glieder nur als dienende dem Ganzen unterordnet, ist die selbständige Ausgestaltung, die an sich innerhalb der reliefplastischen Möglich-

[15] Scheffler, a. a. O. S. 77 hat, wenn er es auch nicht wissenschaftlich formuliert, fein empfunden, daß der Ostgiebel des Parthenon nicht mehr — nehmen wir für einen Augenblick seine Terminologie an — „griechisch" in dem von ihm begrenzten Sinn ist. Die „Formen der Unruhe und des Leidens" überwiegen die „der Ruhe und des Glückes" (vgl. S. 38).

[16] Es ist bezeichnend, daß die Atlanten des dorischen Zeustempels von Agrigent mit der Wand unlösbar verknüpft, die ionischen Koren freistehende Stützen sind.

keiten gelegen hätte, geopfert worden[17]. Wie gesagt — der ionische Tempel hat diesen Gedanken nicht immer mit der gleichen Schärfe erfaßt. So ist es wohl kein Zufall, daß es ein ionischer Tempel ist, der vom Ilissos, an dem sich der Versuch, mehr zu geben, als einzig und allein den Menschen, zu gleicher Zeit bemerklich macht. Wenn auch die Untersuchung STUDNICZKAS[18] den äußeren Grund für die Hinzufügung der Felsensitze durch die eingehende Erklärung der einzelnen Platten festgestellt hat, so läßt sich doch nicht leugnen, daß eine strenger sich beschränkende Kunst, wie die des Theseions, auch ohne solche Hilfsmittel, so unwahrscheinlich es bei dem Inhalt der Reliefs zunächst erscheint, auszukommen vermag. Der Meister der Ilissosplatten zieht die einzelnen Gestalten weiter auseinander, als wir es bisher gewohnt waren und gewinnt so die Möglichkeit, der Landschaft einen wenn auch sehr bescheidenen Platz zu sichern.

Der korinthische Stil, zumal wenn nicht ein Tempel zu dekorieren war, sondern etwa nur ein Denkmal wie das des Lysikrates, geht noch weiter[19]. Faßt der Künstler auch nicht den ganzen Fries zu einem einheitlichen landschaftlichen Bilde zusammen, wechselt er vielmehr mit dem Untergrund, der bald das feste Land, bald das Meer wiedergibt, beliebig ab, so ist doch das Bestreben, der Handlung eine an sich im Sinne der älteren Kunst durchaus nicht unbedingt notwendige landschaftliche Staffage hinzuzufügen, deutlich; zumal hätten die Bäume, von denen die Satyrn ihre Waffen brechen, sicherlich fehlen können. Ob die Landschaft auf diesem Friese das Primäre ist, oder die Auseinanderziehung der Figuren, die dann erst der Landschaft ihren Platz ermöglichte, wissen wir nicht; deutlich ist nur, daß durch diese Weiträumigkeit des Bildes sofort eine Flut von Luft und Licht in die Darstellung hineinbricht, daß die Vorstellung unendlicher Weite und unbegrenzter Räume hervorgerufen wird, daß diese Verbrecher und ihre Rächer und der Gott selber nur Mitspieler in einer Handlung sind, die zum Schauplatz die Außenwelt hat: trotz ihrer Primitivität erscheint durch die Auseinanderziehung der menschlichen Figuren die Landschaft das Wichtigere, welche nur durch einen Zufall und für einen Augenblick zur Bühne einer schnell vorüberrauschenden Handlung wird.

[17] Vgl. H. THIERSCH, Oest. J. H. XI 1908 S. 51.
[18] Arch. Jahrb. XXXI, 1916, S. 169ff.
[19] WINTER, Kunstgeschichte in Bildern, S. 316, 1.

Mit diesem Relief ist ein Kreislauf geschlossen, der gegen Ende des 6. Jahrhunderts beginnt, und für dessen Ausgangspunkt am wichtigsten mir stets die Heraklesvase nach der Art des Andokides erschienen ist[20]. Auf der einen Seite der Held in der alten schwarzfigurigen Technik auf seinem Bette trinkend gelagert, auf der anderen Seite dasselbe Bild in roten Figuren; beides gleich und beides doch wie unendlich verschieden! Von anderem abgesehen: Entscheidend für unsere Frage ist das Verhältnis des schwarzfigurigen und des rotfigurigen Herakles zu der bescheidenen Andeutung einer Landschaft, die das rotfigurige Bild offenbar nur noch unter dem Druck der älteren Tradition mit übernommen hat, zur Weinlaube: Auf dem älteren Bild liegt der Ruhende tief, niedrig, auf seiner Kline, damit sich über ihm die Ranke in ihrer vollsten Ausdehnung erstrecken kann: der Mensch ist der Natur untergeordnet. Die andere Seite: Herakles stützt sich hoch auf, neben und hinter ihm verschwindet die Ranke, die nicht mehr die Vorstellung einer schattigen Laube, sondern eines dürftigen Überrestes älterer Zeit hervorruft. Der Mensch bleibt das allein Maßgebende. Neben ihm verschwindet, was die archaische Kunst reizvoll und zierlich machte. Alles Nebenwerk wird dem Menschen untergeordnet, macht seiner Alleinherrschaft Platz. Es sind die gleichen Gegensätze, welche Antonio Rossellino und Michelangelo in ihren Tondi verkörpern[21].

Mit dem Monument des Lysikrates ist der architektonischen Reliefkunst die Freiheit der landschaftlichen Darstellung zurückerobert. Aber sie macht — zu ihrem Vorteil — von dieser Freiheit wenig Gebrauch. Wir mögen bis in die römische Epoche hinuntergehen: fast durchweg hat gesunder künstlerischer Sinn es abgelehnt, rein architektonische Friese landschaftlich auszugestalten: wie kümmerlich sind auf den Campanareliefs die selten vorkommenden Grotten behandelt, wie spärlich die kahlen Bäumchen, welche zwei aneinander stoßende Platten scheidend und an gleichartige Bäume etruskischer Wandgemälde erinnernd, zwischen den einzelnen Figuren als äußere Trennung aufragen[22]! Die Landschaft hat in die zu Architekturen gehörenden Friese auch spät

[20] Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Taf. 4.

[21] Wölfflin, Die klassische Kunst, S. 14 und S. 46.

[22] v. Rohden-Winnefeld, Architektonische römische Reliefs der Kaiserzeit, S. 31 Abb. 8; Taf. LXXXVI, 2; CXXVII, 1, 2. Als Beispiel für die etruskische Malereien Weege, Arch. Jahrb. XXXI, 1916, S. 120.

nie Eingang gefunden. Nur Stilauflösung und mißverstehende Klassizistik konnte zu dieser anscheinenden Bereicherung der Darstellung greifen[23].

Mit dem Vorstehenden ist gesagt, daß die landschaftliche Staffage an sich durchaus im Wesen des Reliefs liegen würde und nur aus höheren Rücksichten sowohl im Grabrelief wie innerhalb der Architektur unterdrückt worden ist. Es ist in der Tat keineswegs notwendig, stets malerische Vorbilder in jenen Fällen anzunehmen, in denen der antike Künstler scheinbar über die Grenzen des Reliefs hinausgegriffen hat. Im Bereiche der Antike gilt dies vor allen Dingen für die Reliefs von Gjölbaschi[24] und vom Nereidenmonument von Xanthos. Die Städte, welche zur Darstellung gelangen, sind an sich für die Wiedergabe einer Stadteroberung, wenn man antike Anschauungsweise zugrunde legt, durchaus nicht notwendig. Hatte aber einmal der Reliefkünstler mit der Einflächigkeit des Reliefs gebrochen, waren die Errungenschaften perspektivischer Verkürzung auch zu ihm gedrungen, so lag es zweifellos im Bereich der Möglichkeit, diese neuen Beobachtungen auszunutzen, die Vertiefung des Raumes nach denselben Gesetzen zu erstreben wie die Malerei, wobei dem Reliefkünstler die technische Möglichkeit des tatsächlichen Raumvertiefens sogar seinem malenden Genossen gegenüber noch ein gewisses Übergewicht gab. Sobald sie über die primitivsten Anfänge hinaus war, hat in dekorativen Werken die moderne Reliefkunst weder auf die Landschaft noch auf die Raumvertiefung verzichtet[25].

Vom Silberbecher von Mykenae und dem Schild des Achilleus an rechnet die Stammtafel plastisch dargestellter Städte mit Mauern, Zinnen und Türmen. Was durch die strenge Stilisierung des festländischen Griechenland unterdrückt wurde, lebte im griechischen Osten, der dem Individuum in künstlerischer Beziehung größeres Recht zuerkannte[26], ungestört weiter und steht

[23] Die dekorativen Reliefs der Triumphbögen und die Streifen der Siegessäulen sind naturgemäß anderen Bedingungen unterworfen.

[24] Gegen die Rückführung der Gjölbaschi-Friese auf Polygnot: KOERTE, Arch. Jahrb. XXXI, 1916, S. 257ff.

[25] Die andersartigen Aufgaben der neuen Kunst lassen das architektonische Relief, welches den angeführten Beschränkungen unterworfen ist, immer mehr zurücktreten: HILDEBRAND a. a. o. S. 108.

[26] So auch SEMPER, Der Stil II, S. 464.

in den genannten Friesen vor uns, ohne daß wir der Malerei hier die Führung zuzuerkennen brauchten[27].

Das Wichtigste ist, daß beide Friese nicht als im eigentlichen Sinn arehitektonisch angesproehen werden können. Der von Gjölbaschi dient lediglich als Dekoration einer sehr unarchitektonischen Mauer, und der vom Nereidenmonument ist zwar der obere Abschluß des Unterbaues, aber ohne Zusammenhang mit der Architektur des Grabtempels auf dessen Höhe[28]. Immerhin würde helladische Kunst aueh an dieser Stelle sich kaum die gleiehen Freiheiten herausgenommen haben.

Daß dem grieehischen Relief die Landsehaft tatsäehlieh nieht fremd ist, daß sie vielmehr nur durch die angedeuteten Erwägungen von den meisten Reliefs ferngehalten wurde, beweisen uns die Weihreliefs.

Das Weihrelief bemächtigt sich der Landsehaft nicht aus künstlerisehen Gründen, sondern um eine Lokalbezeichnung zu geben. Die Landschaft soll im wesentlichen topographisch wirken. Infolgedessen sind die Mittel, über welche der Künstler der Weihreliefs bei der Ausgestaltung seines Bildes verfügt, gering, vor allen Dingen einförmig. Mit der Bezeiehnung der Hauptgattungen der Weihreliefs: Votive an Pan und die Nymphen, an Asklepios und Hygieia (wozu aueh die übrigen Heilungsvotive zu rechnen wären) und an heroisierte Verstorbene ist zugleieh ihre Einteilung naeh dem Gesiehtspunkt der Landsehaft gegeben. Pan und die Nymphen bewegen sich innerhalb ihres Grottenheiligtums; Asklepios und Hygieia nehmen die Huldigung der Gläubigen in ihrem Temenos entgegen, welehes dureh den heiligen von der Schlange umwundenen Baum näher charakterisiert wird; der heroisierte Tote steht neben dem ebenfalls von der Sehlange bewohnten Baum und etwa neben einem Pfeiler, weleher

[27] Schreiber selbst hat sich in den „Brunnenreliefs" gegen zu enge Verknüpfung der Reliefs mit der Malerei gewehrt. Die Rückführung von antiken plastischen Werken auf „Vorbilder der Malerei" beruht zum großen Teil auf der verkehrten Identifikation des Begriffes „Malerisch" mit der Malerei. „Malerische" Tendenzen können ein ganzes Zeitalter beherrschen und in dessen Plastik zum Ausdruck kommen, ohne daß damit die Skulptur den Tendenzen der Malerei folgte. Die neuere Kunstwissenschaft beginnt nach Wölfflins Vorgang dies immer mehr einzusehen; vgl. z. B. Paul Franckl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (1913) S. 139.

[28] Vgl. H. Thiersch, Oest. J. H. XI. 1908 S. 48.

von einer schlanken Vase bekrönt wird. Nur außerhalb Attikas ist die Kunst weiter gegangen[29].

Die Grotte der Nymphenreliefs ist zweifellos die Nachbildung der verschiedenen Nymphen- und Pansgrotten, deren berühmteste durch eine glückliche Entdeckung Rodenwaldts bestimmt werden konnte[30]. In niedriger Wölbung ziehen sich die meistens nur oberflächlich gegliederten Felsblöcke über der Gruppe des Hermes und der Nymphen über der Gestalt des Acheloos und Pans selbst hin. In der Regel ist die Natur einsam, nur die Grotte von den göttlichen Wesen erfüllt. In einigen Fällen jedoch ist die Felswand belebt durch liegende Tiere, zwischen denen etwa der Gott selbst musizierend mit gekreuzten Beinen sich niedergelassen hat. Im engsten Anschluß an die Gottheit entsteht ein Bild des von ihr behüteten und symbolisierten Tierlebens, ein bukolisches Relief, das sich nur dadurch von den späteren idyllischen Reliefs unterscheidet, daß die Menschen noch nicht an die Stelle der Götter getreten sind. Noch versieht Pan das Amt des Hirten und die Besucher der Grotte sind nicht menschliche Liebende, sondern die Nymphen selbst, mit Hermes, ihrem Führer.

In einem vom Parnes stammenden Relief[31] ist erheblich mehr gegeben. Zwar verzichtet der Künstler auf die Möglichkeit, eine Belebung der Landschaft durch Bäume zu versuchen, wie es etwa der Verfertiger jenes Reliefs getan hatte, das Pan selbst in ernster würdiger Haltung unter einem mächtigen Baum, von dem nur der Stamm und die Hauptäste ohne weitere Verzweigung und ohne Laub ausgearbeitet sind, darstellt[32]. Aber über der Höhle, in welcher die drei Nymphen zu einem Brunnen schreiten, und neben der Acheloos als Flußgott mit dem Horn in der Hand zur Hälfte aus dem Felden hervorragend seinen Platz hat, baut sich in mächtigen Felsen das Massiv des Berges auf und gewährt den göttlichen Wesen Platz, deren Darstellung den Künstler zur Höherführung der Grottenwand angeleitet haben mag. Immerhin ist der Berg hier das Maßgebende. Er ist kaum noch der Untergrund für die auf ihm verteilten Gestalten, sondern er erscheint als das Gegebene, die Zahl der Götter als das Zufällige: eine Landschaft

[29] Svoronos, Das Athener Nationalmuseum Taf. XXXIII ff.; LXXIII ff. XCVII ff. usw.

[30] Athen. Mitt. XXXVII, 1912, S. 141 ff.

[31] Svoronos, a. a. O. Taf. XCVII, 1879.

[32] Ebenda Taf. XLIX, 1382.

mit auf ihr verteilter Figurenstaffage. Und zugleich ist es bemerkenswert, mit welcher Freiheit und Großzügigkeit die Gestalten über den zur Verfügung stehenden Plan verteilt sind. Trocken und akademisch wirkt neben solcher Fülle von Möglichkeiten die Arbeit des Archelaos, der den Olymp nicht anders wiederzugeben vermag, als indem er die Konturen des Berges außen um die Konturen der Figuren herumführt, und auf ihm in streng geordneten Reihen, welche noch an die horizontale Zweiteilung des Gjölbaschifrieses erinnern, Apollon und die Musen und den übrigen Hofstaat, den er dem siegreichen Dichter schuf, anordnete. Will man die Tatsache ein wenig übertrieben ausdrücken, so darf man sagen, daß in diesem Relief vom Parnes die Wurzeln nicht nur für das idyllische Relief, sondern auch für die Darstellung der Grotten auf diesem, für die Verwendung landschaftlicher Reliefs als Brunnenmündungen (denn der Löwenkopf des Brunnens ist ein wirklicher Wasserdurchlaß), endlich für die Ausgestaltung des isokephalen Reliefs zu einem Hochbild liegen.

Lehrt uns das Nymphenrelief den Gang der Entwicklung zu landschaftlich einheitlicher Darstellung verstehen, so können wir an den Heilungsvotiven verfolgen, wie man sich mit dem Baum als Andeutung der Landschaft abfand. Es ist kaum wahrscheinlich, daß der Baum hier im polygnotischen Sinne als Andeutung eines Haines steht, sondern wir müssen annehmen, daß er als der heilige Baum und Wohnsitz der Schlange, also als topographisches Merkmittel in die Darstellung eingestellt ist. Freilich, seine Wiedergabe ist dürftig. Die Laubkrone wird durch das Dach des Naiskos verschlungen und dem Beschauer bleibt nichts als der Stamm mit den Ansätzen abgesägter Äste. Der Baum wirkt innerhalb des Architekturrahmens durchaus architektonisch und kaum anders denn als eine Säule, an welche Hygieia ihre Hand lehnt. Die Möglichkeit einer Darstellung des Laubwerkes zieht ja nicht einmal das Alexandermosaik in Betracht[33].

Den Grund hierfür müssen wir wiederum in den Rücksichten auf die umschließende Architektur — die Grottenreliefs sind wesentlich freier — und in der Beschränkung der klassischen attischen und der von dieser beeinflußten Kunst auf den Menschen suchen. Denn sowohl die archaische wie die außerattische Kunst sind nicht so streng gegen die zierlichen Verfeinerungen, welche das Relief durch die Landschaft erfährt, vorgegangen. Erinnern

[33] Winter, Das Alexandermosaik, S. 8.

wir uns an die Darstellung des heiligen Temenos mit dem über die Mauer vorragenden Baum aus einem Porosgiebel der Akropolis[34], denken wir an die erheblich späteren Reliefs von Lokri[35], auf denen Bäume mit Astwerk und Blättern zu sehen sind, die belebt werden von Vögeln und Heuschrecken, und unter denen die heiligen Dienerinnen der Gottheit einherwandeln, so daß ein Gesamtbild entsteht, wie es das Bologneser Fragment einer Marmorvase kaum anders schildert[36], das doch in Ägypten zutage gekommen ist und wohl erst für römisch gehalten werden kann, so wird es für uns sicher, daß eine freiwillige Selbstbeschränkung der klassischen Reliefkunst vorliegt, und daß der Hellenismus über diese hinüber in seiner Sehnsucht nach reicherer Gestaltung des Äußeren, wie in so vielem auch hierin, auf die archaische Periode zurückgegriffen hat[37].

Das eigenartige von LIPPOLD publizierte Relief von der Chalkidike[38] versetzt uns aus dem geschlossenen Raum des Heilgottes in die freie Natur. Keinerlei Begrenzung, auch nicht durch eine Architektur. Der Baum nimmt die Mitte der Szene ein. Er breitet seine Äste aus und der Bildhauer hat es nicht verschmäht, die Spaltung der einzelnen Äste in kleinere Zweige, ja sogar bescheidenen Blattschmuck anzugeben. Um die Äste des Baumes ringelt sich die Schlange, welcher der Angriff der Begleiter und der flehende Arm des auf der Bahre herangetragenen Kranken gelten. Die Heilszene ist der veränderten Sachlage entsprechend aus dem Temenos ins Freie verlegt. Frei dehnt sich der Luftraum über den Häuptern der Männer. Stilistische Beurteilung gibt uns das Recht, das Relief in das 5. Jahrhundert zu setzen. Soviel Freiheit der Auffassung, ein solches Überschreiten der in Attika gültigen Grenzen außerhalb Athens, muß uns immer wieder dazu führen, der griechischen Kunst ein weit vielseitigeres Leben zuzubilligen, als es noch heute vielfach geschieht[39].

[34] WIEGAND, Die Porosarchitektur Taf. XIV, 1.

[35] QUAGLIATI, Ausonia; III 1908 S. 222ff. Abb. 70—76 zur Deutung: Eros und Psyche, Heid. Sitzber. S. 9ff. (vgl. Unteritalische Grabdenkmäler S. 129 und Arch. Anz., 1916, S. 103ff.) und FÖRSTER, Philologus LXXV (N. F. XXIX) S. 146.

[36] SCHREIBER, Alexandrinische Toreutik S. 428 (158) Abb. 123.

[37] PFUHL, Neue Jahrb. für das klass. Altertum XXIII, 1909, S. 615.

[38] BRUNN-BRUCKMANN, Taf. 680.

[39] Hierfür ist weiter das bulgarische Wagen-Relief Arch. Anz. 1918 mit dem hohen Luftraum, S. 12 und 90, Abb. 13 und das griechisch-persische

Die Votivreliefs an einen heroisierten Verstorbenen sind naturgemäß später als die Mehrzahl der im Vorstehenden besprochenen Weihbilder, denn die Heroisierung in weitgehender Form ist erst hellenistisch. Im allgemeinen braucht hier nur gesagt zu werden, daß die landschaftlichen Elemente auf ihnen (im Wesentlichen handelt es sich auch hier um Bäume mit Schlangen) desto leichter verständlich werden, je näher man sie typologisch an die den Göttern aufgestellten Weihreliefs heranbringt. Jene Bäume, die über die Rückwand des Grabbezirkes kleinasiatischer Totenmahle hervorragen, führen uns zu einer weiteren Stufe landschaftlicher Darstellung[40].

Die Abgrenzung eines unbedeckten Innenraumes von der Umwelt war gleichmäßig nötig bei entwickelteren Weihreliefs und Totenmahlen. Sie geschieht durch einen Vorhang oder durch eine feste Umzäunung, welche bei den letzteren den Grabbezirk, bei den ersteren das Temenos oder einen Teil desselben darstellt[41]. Damit ist der Landschaft schon ein bedeutender Platz eingeräumt, denn, so wenig sie zunächst noch selbst in die Erscheinung tritt, so klar ist es, daß nur durch Rücksichtnahme auf eine vorausgesetzte Umwelt die Trennung von dieser gefordert wird. Der Abschluß des Vordergrundes durch eine Mauer oder durch einen Vorhang, über den höchstens die Spitzen der Bäume herausragen, bedeutet, daß der Künstler bewußt die Natur ausschließt, weil er sich des Vorteils bewußt ist, nicht vor ihrem reich bewegten Hintergrund die ruhigen Linien der im Vordergrund tätigen menschlichen Gestalten aufbauen zu müssen. Aus ähnlichen Gründen schafft etwa Ghirlandajo jene hohen, nur von den höchsten Baumwipfeln überragten Abschlüsse seiner Bilder.

Gewiß ist sowohl bei Totenmahlen wie bei Votiven die Nachbildung des tatsächlich Vorhandenen ein Anreiz zur Ausgestaltung des Hintergrundes gewesen. Das Wesentlichere aber scheint mir der Zwang zu sein, den vorher neutralen Hintergrund des Bildes, der durch die immer höher werdende Luftschicht über den Köpfen der Dargestellten fortwährend an Eindruckswert gewann,

---

Relief aus Tschaouchkeuy Bull. Corr. Hell. XXXVII 1913 S. 356 Abb. 7 mit seiner Landschaft bezeichnend.

[40] Pfuhl, Arch. Jahrb. XX, 1905, S. 136, Abb. 27.

[41] In Alexandrien liegt die Sache etwas anders: Alexandrinische Studien, Heid. S.-B. 1917, 12, S. 6f. und 17; Expedition Ernst von Sieglin II 1 A, S. 71 und 79 (im Druck).

in irgend einer Weise zu gliedern und einen zweiten beschränkteren Hintergrund von ihm abzuteilen, der nicht die ganze Höhe des Bildes einnimmt. Es ist bezeichnend, daß auf dem Münchener Weihrelief die erhobene rechte Hand des sitzenden Gottes genau mit dem Rand des Vorhanges abschneidet[42].

Dieses sogenannte Opferrelief unterscheidet sich in seiner ganzen Aufmachung durch nichts von den Weihreliefs an Asklepios: der sitzende Gott, die neben ihm stehende göttliche Gefährtin, der Altar und die auf ihn zuschreitende Schar der Anbetenden. Neu ist die freiere Verteilung der Figuren im Raum, die seltsame Abstufung der Figurengröße und endlich die Art der Landschaftsbehandlung: ein mächtiger mit heiliger Binde umschlungener Baum, in seinem Schatten auf hohem Pfeiler archaische Götterbilder.

Die einzelnen Elemente sind nicht unbekannt: die hohe Luftschicht, Vorhang und Baum. Neu ist aber die ins Einzelne gehende Behandlung des Lokals, die Zusammenfassung zu einem einheitlichen Bilde.

Wahrscheinlich hätte dieses Relief in Athen nicht entstehen können. Es soll aus Korinth stammen. Soviel an Landschaftlichem das 5. und 4. Jahrhundert geleistet haben, der andere Geist in diesem Relief läßt sich nicht verkennen. Die kleinasiatischen Totenmahle scheinen den Weg zu weisen. Vorhang, Baum und hoher Pfeiler sind ihre stehenden Requisiten. Das Votivrelief hat offenbar in Kleinasien sich sehr bald aus den ersten attischen Anfängen selbständig weiter entwickelt[43]. Das hellenistische Reliefbild kündigt sich an.

II. Das Reliefbild.

Entstehungszeit und Entstehungsort der Reliefbilder sind noch immer, auch nach SIEVEKINGS Untersuchung[44], strittig. Für die erste Frage besteht der Zweifel hellenistisch oder römisch, für die zweite: Orient oder Rom, und wenn Orient: Alexandrien oder Kleinasien?

Die Uneinheitlichkeit der Reliefbilder ist schon früh bemerkt worden. Schreiber selbst hat sich ihr im Laufe seiner weiteren

[42] BULLE, Der schöne Mensch, Taf. 279.
[43] PFUHL, a. a. O. (Anm. 40).
[44] BRUNN-BRUCKMANN, Taf. 621—630.

Forschung nicht verschließen können[45], und vor Sieveking hat bereits Margarete Bieber mit Energie auf diesen Gesichtspunkt hingewiesen[46]. Sieveking hat versucht, drei Gruppen zu trennen, hat diese drei Gruppen zeitlich aufeinander folgen lassen und ihre Entstehung an drei verschiedenen Orten, im griechischen Osten, in Campanien[47] und in Rom vermutet. Von der Campanischen Übergangsgruppe soll hier vorläufig nicht die Rede sein.

Sieveking hat dabei die Verschiedenheit der Technik zugrunde gelegt, und es ist nicht daran zu zweifeln, daß auf diese Weise zu-

[45] O. Waser, Das hellenistische Reliefbild, Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum VIII, 1905, S. 113ff.

[46] Das Dresdener Schauspielerrelief S. 79.

[47] Nach Wickhoff, Römische Kunst, S. 42. Was übrigens den „Ritt durch die Nacht" betrifft (Brunn-Bruckmann, Taf. 629a), der ja ein Hauptstück der campanischen Gruppe sein soll, so kann man in seinem Verständnis durch Heranziehung von Werken der Kleinkunst offenbar weiterkommen. Im Vorarlbergischen Landesmuseum zu Bregenz befindet sich eine Lampe (BG 850), die in Bregenz selbst gefunden wurde. Sie zeigt Reiter und Reiterin in gleicher Vereinigung, doch trägt das Mädchen statt der Fackel einen Thyrsos, das Reittier ist nicht das Roß, sondern der Panther, Führer und Baum fehlen. Die beiden letzteren sind vorhanden auf der Lampe Grablampen der Sammlung Bachofen, Taf. XXIV, doch sitzt das Mädchen allein auf einem Eselchen. H. Wollmann in Lugano verdanke ich den Hinweis auf Muselius: Antiquatis Reliquiae Tab. CXXV („scavata in Raldon" und auf die entsprechende Nr. 735 seiner eigenen römischen Sammlung. Das gleiche Motiv in derselben Richtung wie auf dem Neapler Relief auf einem zerbrochenen Lampendiskus des Bregenzer Museums: der bärtige auf einen Stock gestützte Führer, Kopf und Vorderteil des Esels und ein Teil der Reiterin sind erhalten. Eine in Athen gefundene Gemme des dortigen Nationalmuseums bringt die gleiche Gruppe wie die eingangs erwähnte Bregenzer Lampe, doch auf einem Löwen anstatt auf einem Panther. Der Lenker fehlt auch hier (11 338). Im Museum von Capua notierte ich mir zwei Lampen 1268 und 1269: „Dionysos? und Maenade? mit Satyr, ganz dem Ritt durch die Nacht entsprechend". Diese vor acht Jahren gemachte Bemerkung kann ich zurzeit nicht nachprüfen. Aus dem Vorstehenden dürfte sich ergeben, daß die Komposition für die Darstellung eines Liebesabenteuers des Dionysos geschaffen oder aus einer Thiasosszene entnommen wurde. Daß die beiden capuaner Lampen am meisten mit dem Marmorrelief übereinzustimmen scheinen, ist vielleicht der erste positive Beweis für die Existenz einer campanischen Gruppe — wenn die Lampen campanisch sind. — Das Fragment einer Marmorreplik des Neapler Reliefs sah ich 1913 im Museum von Perugia. Erhalten ist der Leib des Pferdes vom Kopf bis etwas hinter der Mitte, der nackte Oberkörper des Mädchens ohne den Kopf, doch mit dem Schaft der Fackel; vom Jüngling nur das rechte Bein und die linke Hand vor dem Leib des Mädchens; der Satyr bis zum linken Ellenbogen; vom Baum nichts. Weißer Marmor. Breite 36,5, Höhe 24,5 cm. Der Satyr blickt nicht zurück, sondern schräg nach vorne. Andere Differenzen sind ganz geringfügig.

sammengehörige Gruppen ausgeschieden werden können, welche auch durch andere Merkmale untereinander verbunden werden. Jedenfalls ist dieser Gesichtspunkt brauchbarer, als der, nach welchem andere die Reliefs zu gruppieren versucht haben[48]. Die Behandlung der Bäume, vor allen Dingen des Laubwerks, kann man schon deswegen nicht in den Vordergrund stellen, weil die meisten unserer Reliefs soweit sie nicht römische Originale sind, als römische Kopien angesprochen werden müssen und angenommen werden darf, daß der Kopist sich in einer Nebensächlichkeit wie die Blätter eines Baumes es sind, an sein Vorbild am wenigsten genau gehalten haben wird. Ein eklatanter Beweis dafür steht uns in den von SCHREIBER so genannten Satyrspielreliefs vor Augen, von denen sechs Repliken vorhanden sind, deren vier den Baum noch mit voller Deutlichkeit zeigen[49]. Und ihre Vergleichung liefert das im Grunde kaum überraschende Resultat, daß derselbe Baum viermal grundverschieden wiedergegeben ist. Auf der Darstellung des neuen kapitolinischen Museums ist er knorrig, mit Astlöchern. Die Blätter sind auf unregelmäßig erhöhtem Grund einzeln ausgearbeitet und greifen auf den eigentlichen Reliefhintergrund hinüber. Das Neapler Exemplar läßt das Blätterdach aus einem gewundenen Stamm mit weniger stark ausgearbeiteten Ästen hervorsprießen, und die Blätter sind nur in großen Zügen in den auch hier ungleichmäßig erhobenen Reliefgrund eingezeichnet, der sie mit seinen sich deutlich vom neutralen Reliefhintergrund abhebenden Konturen vollkommen zusammenschließt, so daß ihnen eigene Bedeutung nicht zukommt. Wieder anders ist die Behandlung am zweiten römischen Stück. Aus dem flüchtiger gearbeiteten Stamm verbreitern sich die einzeln sorgfältig ausgeführten und voneinander getrennten Zweige, an denen einzelne große in sich genau durchgearbeitete und vom Hintergrund gelöste Blätter sitzen. Das Bruchstück in der Universität zu Bologna ist in der Abbildung nicht scharf genug zu erkennen. Doch ist, wenn die Zeichnung richtig ist, soviel deutlich, daß die Behandlung des Laubwerks keiner der vorgehend geschilderten entspricht, sondern daß das Blätterdach als Ganzes ohne Trennung der einzelnen Blätter, mehr illusionistisch gestaltet wurde. Dieses Resultat ist eigentlich keineswegs verwunderlich, denn wie

[48] GUTMANN, Die hellenistisch-römischen Reliefbilder, I, S. 1 ff.

[49] SCHREIBER, Griechische Satyrspielreliefs (Abh. der sächs. Ges. d. W. XXVII, XXII) S. 761 ff.

sollte es bei Kopien verschiedener Hände und verschiedener Zeiten anders sein können! Derartige Untersuchungen dürften uns in einem so komplizierten Fall nicht viel helfen.

Sievekings Versuch hat bessere Resultate gezeitigt. Die Scheidung der Gruppen nach Marmor- und Gips- (bezw. Ton-) technik ist klar; es fragt sich nur, ob sie zu richtigen Resultaten in bezug auf Datierung und Herkunft geführt hat.

Dem Schreiberschen Ansatze[50], der alle diese Reliefs der hellenistischen Kunst zuschrieb, stand am schärfsten der Wickhoffsche gegenüber[51], der in ihnen charakteristische Äußerungen der römischen Epoche sah. Sieveking vermittelt mit Recht; das Münchener Opferrelief und der Telephosfries sind ihm Zeugen dafür, daß der Hellenismus landschaftliches Relief sehr wohl hervorzubringen vermochte. An das Münchener Relief knüpft er die Dolonie[52] an. Die Gruppe der an sie sich anschließenden Werke ist hellenistisch und entstammt dem griechischen Osten. Die Grimanischen Reliefs dagegen und was zu ihnen gehört sind römisch nach Ort und Zeit. Allerdings haben Sievekings Stilvergleichungen unumstößliche Sicherheit nicht geschaffen. Wie schwankend stilistisches Empfinden sein kann, zeigen die wechselnden Ansichten eines gerade in römischer Kunst so ausgezeichneten Forschers wie er es ist, am Deutlichsten[53]. Es mag uns vergönnt sein, nach fester datierten Punkten für die Bestimmung des landschaftlichen Reliefs Ausschau zu halten.

In der Menge der von Theodor Schreiber gesammelten Reliefs[54] der hellenistisch-römischen Epoche sind strenger, als es bisher geschah, zwei Gruppen zu scheiden: Landschaftliche Reliefs und Figurenreliefs mit landschaftlicher Staffage.

[50] Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani.

[51] Römische Kunst (Die Wiener Genesis) S. 44.

[52] Brunn-Bruckmann, Taf. 672b. Eine Replik im Thermenmuseum-Ausonia II 1907 S. 86 Abb. 1.

[53] Sieveking sagt in den Terrakotten der Sammlung Loeb II Taf. 116: „Diese (die Reliefs Grimani) habe ich im Text zu Brunn-Bruckmann Taf. 621 zu früh datiert, sie gehören nicht vor die Ara Pacis, sondern erst in claudische Zeit". Vgl. Strong, Roman sculpture, S. 81 ff. Augusteisch nach Wace a. a. O. (Anm. 9).

[54] Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder. Die Reliefs mit architektonischem Hintergrund bleiben hier vorläufig beiseite.

Zu der ersten Gruppe gehören alle diejenigen Darstellungen, auf denen die Landschaft die beherrschende Stellung einnimmt, und die Figuren sich in solcher Weise ein- und unterordnen, daß der Charakter der Landschaft als solcher stets gewahrt bleibt und die menschlichen Gestalten nur als deren Belebung und Ergänzung erscheinen. Diese Gruppe ist die SIEVEKINGsche „Gipsgruppe". Die zweite Gruppe stellt durchaus den Menschen in den Vordergrund. Er wird umrahmt durch landschaftliche Elemente, welche lediglich bestimmt sind, die von ihm ausgeführte Aktion zu deuten, deren Schauplatz zu bezeichnen oder den sonst zu einförmigen Hintergrund zu beleben[55]. Diese Reliefs sind nach SIEVEKING in reinem Marmorstil ausgeführt.

Die Reliefs der zweiten Gattung zeigen im Wesentlichen mythologischen Inhalt, beschäftigen sich mit den Abenteuern der Götter und ihrer Söhne, bringen Erzählungen aus der Heldensage, sind stets in eine höhere Sphäre gehoben, welche in irgend einer Weise an die längst vergangenen Zeiten erinnert, in welchen der Glaube an die Götter noch tief im Gefühl der Menschheit wurzelte und die Beschäftigung mit ihnen und ihren Taten die vornehmste Aufgabe der Kunst gewesen war, an Zeiten, in welchen man sich gewöhnt hatte, die großen Erfolge der eigenen Epoche unter dem Bilde der Heroenzeit sich selbst und der Nachwelt vor Augen zu führen. Stilistisch wurzeln sie ebenfalls fest in der vorhellenistischen Epoche.

Die Reliefs der ersten Gattung dagegen knüpfen nicht an Vergangenes an. Sie stellen sich auf den Boden einer neuen Wirklichkeit. Die Götter sind verblaßt; kaum daß der größten Göttin dieser Zeit und ihrer Kunst, der Aphrodite, gedacht wird. Das Leben des Menschen in der freien Natur, das Leben der Landleute und der Hirten wird Gegenstand der Darstellung. Ja, es kann auf den Menschen selbst verzichtet werden. Zum erstenmal in der Geschichte der Kunst wird die Natur um ihrer eigenen Schönheit willen geschildert. Auf jenen Platten, welche die säugende Löwin und das Schaf uns vorstellen, umgibt nichts als die freie Natur das Familienleben der Tiere[56]. Allerdings ist es „nicht die stolze

[55] OVERBECK, Geschichte der griechischen Plastik II S. 358 kommt durch Scheidung der Reliefbilder nach Größe und Format zu denselben zwei Gruppen. Ebenso unterscheidet SCHREIBER Kabinett- und Prachtreliefs. Man wird ein auf drei verschiedenen Wegen erreichtes Resultat beachten müssen.

[56] SCHREIBER, Die Wiener Brunnenreliefs Tafel I—III.

Wildheit der gänzlich freien Natur, sondern eine gewissermaßen rationale Natur, vom Menschen gebändigt, gesänftigt, gebildet... Wenn er einmal der zivilisierten Menschenwelt und ihrer Qual zu entfliehen wünscht, so versetzt er sich und eine ideale Menschheit doch höchstens in eine freiwillig milde Natur, welche des Menschen nicht bedürfte, um von selbst zum Kunstwerk sich zu gestalten[57]." Wir können diese erste Gruppe somit als das idyllische oder das bukolische Relief bezeichnen, während die zweite Gruppe unter dem Begriff des heroisch-mythologischen Reliefs mit landschaftlicher Staffage zusammengefaßt werden soll. Es ist selbstverständlich, daß sich die Grenzen nicht stets mit pedantischer Genauigkeit ziehen lassen. Als Vertreter der ersten Gruppe mag neben den beiden Brunnenreliefs Grimani das Münchener Bauernrelief[58], als Vertreter der zweiten das Dolonrelief gelten.

Sievekings Scheidung nach der Technik deckt sich mit der von uns befürworteten nach dem Wert, welcher der Landschaft zugemessen wird. Wenn er die Bilder um das Dolonrelief und diejenigen, welche sich in die Nähe der Grimanischen Bilder stellen, in Gegensatz zueinander setzt, so ist damit zugleich der Gegensatz zwischen dem heroisch-mythologischen und dem idyllischen oder bukolischen, dem „Pracht"- und dem „Kabinettrelief" ausgesprochen.

In seiner ersten, älteren Gruppe, die unserer zweiten entspricht, faßt Sieveking außer der Dolonie und einigen anderen der Reliefbilder das Münchener Opferrelief, die Satyrspielreliefs, das Werk des Archelaos[59], den Telephosfries und das landschaftliche Relief von Tralles zusammen[60]. Zu seiner zweiten, unserer

[57] Rohde, Der griechische Roman 2. Aufl., S. 245.

[58] Brunn-Bruckmann, S. 628 Abb. 2; Schreiber, Reliefbilder Taf. 80.

[59] Die Spätdatierung des Archelaosreliefs durch Sieveking (Röm. Mitt. XXXII 1917 S. 74ff.) halte ich für berechtigt, doch darf nicht übersehen werden, daß die Typik des Bildes sehr viel älteren Vorbildern folgt, jedenfalls nicht den Stand des Landschaftsreliefs des 1. vorchristlichen Jahrhunderts repräsentiert. Der untere Streifen erinnert an die bekannten Weih- und Totenmahlreliefs, der Aufbau der oberen Streifen am ehesten an die Schildkompositionen, die erst der augusteischen Epoche angehören werden (s. u. Anm. 92).

[60] Die Datierung des Reliefs von Tralles scheint mir weder in der Originalveröffentlichung (Bull. Corr. Hell. XXVIII, 1904, S. 71ff.) noch durch gelegentliche Bemerkungen, wie beispielsweise die Sievekings (Br.-Br. S. 631) hinlänglich gesichert. In das 3. Jahrhundert, Edhem Bey setzt es sogar in

ersten Gruppe, gehören außer den Brunnenreliefs, das Münchener Bauernrelief, das Polyphembild der Villa Albani, „alles idyllische Stimmungsbilder", wie SIEVEKING bezeichnenderweise hinzufügt[61]. Die erste Gruppe wird auf den griechischen Osten, die zweite wegen der Verwandtschaft mit der — ein Menschenalter späteren — Ara pacis[62] auf Rom zurückgeführt. Alexandrien, für das seit SCHREIBER und WASER[63] nicht mehr viele eingetreten sind, scheidet für ihn völlig aus. Die erste Gruppe ist hellenistisch, die zweite römisch. Zwischen ihnen steht eine vorläufig noch wesenlose „campanische" Gruppe (s. o. Anm. 47), nach ihnen folgen Reliefs der späteren Kaiserzeit[64].

III. Das landschaftliche Relief in Unteritalien.

Es ist möglich, den Ursprung des rein landschaftlichen, idyllisch-bukolischen Reliefs bis in die frühen Zeiten des Hellenismus mit Sicherheit zurückzuführen.

dessen erste Hälfte, gehört es natürlich nicht. Dem Telephosfries steht es seiner ganzen Anlage nach sehr nahe, doch bleibt das ihnen gemeinsame Anordnungsprinzip auch noch auf sicher römischen Reliefs bestehen.

Die Verwandtschaft mit den von AMELUNG zusammengefundenen römischen Giebelfiguren aus Via labicana (Röm. Mitt. XXIII, 1908, S. 1 ff.) fällt auf. Übrigens könnte man in Verbindung mit dem nahen Tempel der Isis auf Vermutungen kommen, die durch die späteren Betrachtungen eine Stütze gewinnen würden: das idyllisch-bukolische Relief ist alexandrinisch. Doch gerät man hier auf zu unsichere Pfade. Daß das Relief von Tralles nicht idyllischen, sondern mythologischen Charakters ist, hebt EDHEM BEY ausdrücklich hervor. Zweifellos gehört es in einen größeren Zusammenhang wie ihn der Telephosfries darstellt.

[61] SIEVEKING, Br.-Br. S. 631. SIEVEKING ist inzwischen von seiner Gipstheorie zurückgekommen, die ich jedoch durchaus aufrecht erhalten muß, und setzt diese Gruppe in die claudische Epoche (nach gütiger brieflicher Mitteilung), was den weiter unten gegebenen Ausführungen über hellenistische Originalreliefs aus Gips natürlich nicht widerspricht. Daß die claudische Kunst diesen eigentümlichen Stil besonders gepflegt hat, ist durchaus denkbar. RODENWALDT weist mich bestätigend auf die Stuckreliefs der Casa Farnesina hin (M. d. J. Suppl. Taf. 32 ff.), in denen sich die oben geschiedenen Gruppen gleichfalls trennen. Von ihnen dachte sich schon R. die idyllischen in Stuckdekorationen entstanden und erst später in Marmor nachgebildet.

[62] Ebenda, Taf. 621, siehe jedoch Anm. 53 und 61.

[63] WASER, a. a. O. COURBAUD, Le Bas-relief romain à représentations historiques, S. 268 ff.

[64] Vgl. auch van Buren, The ara Pacis Augustae. The Journal of Roman Studies III 1913 S. 134 ff.

Die Keramik lehrt uns, daß bereits das dritte Jahrhundert das idyllische Relief — in den bescheidenen Grenzen, welche ihm die uns allein bekannte Kleinkunst auferlegte — gekannt hat.

Ein vollkommenes landschaftliches Relief ist das kleine calenische Medaillon, welches den auf dem Felsboden knienden gefesselten Eros darstellt[65]; hinter ihm erhebt sich ein kleiner ländlicher Altar, an dem er offenbar geopfert werden soll (Taf. I, 1). Der Hintergrund ist reich ausgestaltet. Rechts scheinen Felsen aufzuragen, neben dem ein zweig- und blattloser Baum seine starken kurz abgeschnittenen Äste hinüber über den Kopf des kleinen Gottes zu einer Grotte hinreckt, in welcher auf einem bankartigen Untersatz ein Bild, am ehesten eine Herme (oder eine Brunnenmündung?), sichtbar wird: ein ländliches Heiligtum als Schauplatz des scherzhaften Opfers[66].

Einfacher, als dieses Opfer des Eros ist jenes Bildchen, welches ich Satyr und Priap genannt habe, obwohl der satyreske Charakter des Jünglings nur durch das fellartige Mäntelchen bekundet wird[67] (Abb. 1.) Im Hintergrund erblickt man eine Priaposherme, neben ihr einen jungen Baum mit dünnen Zweigen. Vor ihr gießt der Jüngling das Opfer aus einer Spitzamphora in ein großes auf dem Boden stehendes Gefäß.

Hermen und kleines Beiwerk sind auch sonst auf calenischen Schalen vorhanden, doch genügen sie nicht, um das Relief als ein landschaftliches zu bezeichnen[68].

Unterschiede zwischen den zwei Medaillons in der Darstellung der Landschaft, der Belebung des Hintergrundes sind nicht zu verkennen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß „das ländliche Opfer" primitiver in der Auffassung ist, als „das Opfer des Eros". Man sieht hier noch, wie sich aus der ursprünglich allein als Beiwerk zugefügten Herme schüchtern reichere Landschaft entwickelt, wie ein Bäumchen den Hintergrund belebt; und ist es nicht bezeichnend, daß die Reliefkeramik das landschaftliche,

[65] Die calenische Reliefkeramik (VIII. Ergänzungsheft des Jahrbuchs 1909) Taf. 9 Nr. 70.

[66] Eine Terrakotta aus Italien zeigt uns ein Mädchen auf einem Felsen, in dem sich eine Grotte befindet, welche drei mit Kalathoi bekrönte Büsten birgt: Arch. Anz. VII, 1892, S. 104.

[67] Cal. Reliefkeramik Taf. 7 Nr. 25b; Abb. 4 auf S. 37.

[68] Ebend. Taf. 9, 61c; Taf. 10, 62b; 71b; S. 38, Abb. 15; Arch. Jahrbuch XXVII, 1912 (Calena), S. 151, Abb. 3; S. 166, Abb. 16. Arch. Jahrbuch XXXIV, 1919 „Etrurien und Unteritalien" (Calena II) im Druck.

in diesem Falle genauer gesagt, das idyllische Bild, zuerst bringt, während die Vasenmalerei davon noch nichts weiß? Erkennt man nicht aus diesen Beobachtungen, daß nicht die Malerei die Führerin der Reliefkunst war, sondern daß es der neue Geist einer neuen Zeit ist, der die selbstgeschmiedeten Fesseln der Reliefbildnerei sprengt und aus dem Weihrelief mit starkem Entschluß das nur um seiner selbst willen erdachte idyllische Relief schafft?

Abb. 1. Calenische Reliefschale. Capua, Museo Campano.

Die Form der Schale, auf deren Boden sich das ländliche Opfer befindet, gehört zu den älteren Formen calenischer Keramik und wird bereits am Ausgang des IV. Jahrhunderts für die sogen. Arethusaschalen verwendet[69]. Man kann mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß das Gefäß dem 3. Jahrhundert angehört, welches zugleich die Blütezeit der calenischen Keramik gewesen ist. Denn obwohl diese Fabriken auch noch später gearbeitet, ja sogar vereinzelt Reliefschalen noch in römischer Zeit hergestellt haben, gehört doch die Hauptmasse der Keramik in das 3. und den An-

[69] Calenische Reliefkeramik S. 127; die richtige Datierung gab KOERTE Gött. gel. Anz. 1913, 5, S. 259.

fang des 2. Jahrhunderts, und da wir unsere Schalenform zu den ältesten rechnen, ist die Verweisung in das 3. Jahrhundert kaum zweifelhaft.

Die Tellerform des Opfers des Eros ist genauer nicht datierbar. Doch kommt eine spätere Zeit als die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts auf keinen Fall für das Relief in Betracht. Wahrscheinlich ist es bedeutend älter, auf jeden Fall gut hellenistisch und der unbelaubte Baum spricht für frühe Zeit.

Damit ist bewiesen, daß das nur um seiner selbst willen ohne einen religiösen Zweck geschaffene idyllische Relief hellenistischen Ursprungs ist. Mag auch die Kleinkunst auf diesem für sie besonders geeigneten Gebiet vorausgegangen sein: einmal muß doch die Großplastik sich der neuen Errungenschaften angenommen haben und das wird sehr bald geschehen sein. Allerdings ist für diese ältesten Stücke sofort eine Einschränkung zu machen: Hirt und Hirtin sind noch nicht an die Stelle der Götter und Halbgötter getreten. Die Landschaft ist noch der Aufenthalt des Eros und der Satyrn, wenn nicht etwa der kniende Satyr der Capuaner und Heidelberger Schale (Abb. 1) doch ein Sterblicher ist, ein Hirt, der dem Gotte ein Opfer bringt, um sich Erfüllung sehnlichster Wünsche zu sichern.

Woher kommt das idyllische Element in die calenische Keramik? Bei der Besprechung des Erosopfers habe ich früher angenommen, daß alexandrinischer Einfluß am Werk gewesen und daß, wie manches andere, auch das landschaftliche Element aus Alexandrien sehr früh nach Unteritalien und Sizilien gekommen sei[70]. An sich wäre dies durchaus denkbar, und ich sehe nichts, was entscheidend dagegen sprechen könnte. Und doch, wenn wir genauer hinschauen, ist mit der reichen Landschaft noch nicht das idyllische Element erklärt. Ein neuerer Fund, der zwar noch vereinzelt dasteht, aber doch charakteristisch genug ist, um für allgemeinere Überlegungen als Grundlage zu dienen, ändert die Sachlage.

Im Jahre 1912 habe ich ein kleines Tonfragment, welches ich im Museum von Vasto d'Aimone (Provinz Chieti) fand, veröffentlicht und es stilistisch in Verbindung mit tarentinischen Terrakotten gebracht[71] (Taf. I, 2). Zwischen Pescara und Termoli gelegen

[70] Über alexandrinischen Export nach Unteritalien: Expedition Ernst von Sieglin II, 3 (Gefäße in Stein und Ton), S. 22 und 120.

[71] Arch. Jahrb. XXVII, 1912, S. 172 Abb. 26.

ist das alte Histonium offenbar einer der wichtigeren Punkte an der adriatischen Küste gewesen, zu dem hin regelmäßiger unteritalischer Import gelangte; das nördlicher gelegene Ancona mag der eigentliche Aufnahmepunkt für den künstlerischen Zustrom aus den Gegenden des südöstlichen Italiens gewesen sein[72]. Die Funde beginnen etwa mit dem Anfang des 3. Jahrhunderts. Man bemerkt campanischen Import, daneben viel Apulisches an Terrakotten und Vasen, auch sicher tarentinische Erzeugnisse. Zu den letzteren ist das in Rede stehende Relief am ehesten zu rechnen. Campanisch ist es nach Ton und Arbeit nicht, ebensowenig enthält es für das eigentliche Apulien charakteristische Züge, so daß Canosa, Ruvo und Bari ausscheiden. Ob neben Tarent ein anderer Ort des tarentinischen Golfes in Frage kommt, ist nicht zu entscheiden. Lokrisch ist der Ton nicht. Man könnte etwa noch an Metapont denken, dessen Kunsterzeugnisse jedoch von denen Tarents prinzipiell kaum zu scheiden sind[73].

Das Relief gibt uns — leider ist nur wenig erhalten —, ein vollkommenes Idyll. Auf leicht angedeutetem Felsboden kniet das Mädchen, eifrig damit beschäftigt, aus dem Euter der Ziege die schäumende Milch in eine flache Schale strömen zu lassen. Ob Landschaft angedeutet war, wissen wir nicht. Sicher ist, daß hier — vielleicht zum erstenmal — eine rein bukolische Szene geschildert wird, in welcher an die Stelle der Götterwelt der Mensch getreten ist. Jener Wechsel hat sich vollzogen, der des Stesichoros Daphnis von dem Daphnis Theokrits scheidet[74].

Man wird lange suchen können, ehe man dem Mädchenkopf stilistisch vergleichbare Werke findet, und man wird zu einem Resultat nicht kommen, wenn man sie auf helladischem oder ostgriechischem Boden zu finden vermeint. Dagegen bieten tarentinische Terrakotten verhältnismäßig ausreichendes Material. Vor allem möchte ich eine Tonform des Bareser Museums heranziehen, von der mir dank dem Entgegenkommen der Museumsdirektion schon seit acht Jahren ein Ausguß vorliegt, den ich an dieser Stelle publiziere (Tafel II, nach dem Exemplar der Rostocker Archaeologischen Sammlung). Sie stammt aus Tarent und hat eine Höhe von 13,9 cm. Dem Stil nach ist der Kopf reif archaisch, was in Unteritalien nicht zu einer Ansetzung in die ersten Jahrzehnte des

[72] Ebend. S. 149.

[73] Unteritalische Grabdenkmäler S. 15 und 17.

[74] Christ, Geschichte der griechischen Literatur, 4. Aufl., S. 546.

5. Jahrhunderts nötigt; vielmehr ist es durchaus möglich, ihn bis in die Mitte des Jahrhunderts hinabzusetzen[75]. Die eigentümliche Bedeckung des Haares könnte an ein Löwenfell erinnern, so daß wir Herakles zu erkennen hätten. Die Profilaufnahme macht gewisse Eigenarten sofort deutlich: das vertikal gegliederte Haar über der niedrigen Stirn, die übermäßig kräftige grobe Nase, der an sie nahe herangeschobene Mund, dessen Lippen stark vorspringen und besonders kräftig gebildet sind, die flächigen straffen Wangen. So weit es überhaupt möglich ist, Werke, die mehr als 150 Jahre auseinanderliegen, miteinander zu vergleichen, muß gesagt werden, daß in diesem Kopf und dem Relief von Vasto die gleiche Anschauungsweise vorliegt, ein Grundgesetz der Auffassung vom menschlichen Antlitz, das weder helladisch noch ostgriechisch, sondern, wie wir vermuten dürfen, unteritalisch ist. Furtwängler hat ähnliche Betrachtungen bei einem bekannten Marmorkopf des tarentinischen Museums angestellt[76]. Erkennt man die Möglichkeit der Vererbung von künstlerischen Grundauffassungen innerhalb eng begrenzter Landesteile nicht an, so bleibt in unserem Falle noch immer die Tatsache bestehen, daß das Relief technisch den unteritalischen Terrakotten am nächsten steht, und in nichts ein Zeichen seiner Herkunft aus östlicheren Ländern an sich trägt.

Das Relief von Vasto ist in Unteritalien entstanden und zwar können wir es nicht für ein typisch hellenistisches Werk erklären. Der Ernst und die Strenge, welche der herben Gestalt des Mädchens anhaften, sind die Anzeichen einer älteren Epoche, und scheut man sich, diese schöne Arbeit, die doch alle Kennzeichen einer von Attika unbeeinflußten bodenständigen individuellen Kunstübung an sich trägt, aus Rücksicht auf die Entwicklung helladischer Kunst noch in das vierte Jahrhundert hinaufzusetzen, so darf man mit ihr doch nicht tiefer als in den Anfang des dritten hinabgehen.

Um diese Zeit ist also das rein idyllisch-bukolische Relief geschaffen worden, und die Hirtin von Vasto spricht dafür, daß

[75] Über den Konservativismus der unteritalischen Kunst zuletzt Arch. Anz. 1916, S. 118; wo Literaturangaben. Bulle, Archaisierende griechische Rundplastik, hat diese Abart des „Archaisierens" nicht erörtert.

[76] Furtwängler, Griechische Originalstatuen in Venedig, S. 24, Abb. vgl. Apulia III, 1912, S. 136 (Corredo funebre da Canosa), und „Apulien" S. 189, Abb. 132.

weder Kleinasien noch Alexandrien als die Urheimat des idyllischen Reliefs angesehen werden dürfen, daß dieses Recht vielmehr der Magna Graecia zukommt.

Das Opfer des Eros, das ländliche Opfer, jene idyllischen Reliefs auf calenischen Schalen, die Hirtin von Vasto sind die ältesten Proben einer Gattung, die in den Brunnenreliefs Grimani ihre unerreichte Ausbildung gefunden hat.

Allein auf sich gestellt, könnten uns diese drei Proben einer wie durch sie bewiesen wird ehemals verbreiteten Gattung idyllischer Reliefs nicht den Weg zur Erkenntnis ihrer Heimat bahnen. Aber zu ihnen tritt ein mächtiger Zeuge hinzu, dessen Autorität unanfechtbar ist: Theokrit.

In Syrakus geboren, nimmt er die sonnige Küste des ionischen Golfes und die Abhänge des Ätna zum Schauplatz seiner Schilderung. Zwischen Sybaris und Kroton kämpfen seine Hirten um den Sieg im musischen Wettstreit. Freilich, Theokrit weilte auch in Alexandrien und hat sein späteres Leben auf Kos verbracht[77], doch „er hat ein lebhaftes Heimatsgefühl und verleugnet seine Rasse nicht“[78]. Und wenn man ihn in Abhängigkeit von Kallimachos, dem größten Dichter Alexandriens hat bringen wollen, so besteht doch gerade zwischen beiden Dichtern in der Auffassung der Natur ein entscheidender Unterschied: für Theokrit ist sie das weite spärlich bewohnte Land, das sich unabsehbar außerhalb der Stadtmauern erstreckt, für Kallimachos „gibt es nur künstliche Parks, Dünen statt der Berge, Wasserleitungen statt der Quellen“[79]. Und ich meine, obwohl sich literarische Fragen auf solchem Wege nicht entscheiden lassen: ehe man auf den Gedanken kam, die Natur in ihrer Imitation durch die Kunst zu suchen, mußte die Sehnsucht nach der ungekünstelten Natur im Herzen des Menschen erwacht sein. Für sie spricht Theokrit, Kallimachos für ihre Befriedigung durch den Park der Großstadt.

Es scheint, daß die Magna Graecia und Sizilien seit alters eine tiefere Freude an der Landschaft hatten als andere Gegenden der griechischen Welt, denn die lokrischen Reliefs (s. o. Anm. 35) zeichnen mit liebevoller Sorgfalt den Baum, auf dem die Tierwelt ihr Wesen treibt, und es scheint, daß sie sich die Süd-

[77] Christ, a. a. O. S. 538ff.

[78] Wilamowitz, Die griechische Literatur des Altertums, S. 136.

[79] Ebend. S. 138.

italiker mit mythologisch-idyllischen Gegenständen schon früh beschäftigten[80].

Wir sehen, die Magna Graecia tritt gleichberechtigt neben die Orte des Ostens, die bisher allein gültigen Anspruch auf die „Erfindung" des landschaftlichen Reliefs zu machen schienen. Tarent, Sybaris, Kroton, Lokroi, Syrakus, Agrigent, diese Namen bezeichnen ebensoviele Städte von alter hoher und eigentümlicher Kultur, und ihre Bedeutung in hellenistischer Zeit wird nur deswegen unterschätzt, weil man in der Regel völlig neu auftauchenden Erscheinungen, wie es Pergamon, Antiochia und Alexandrien gewesen sind, lebhaftere und intensivere Aufmerksamkeit zuzuwenden pflegt. Rodenwaldt hat uns gelehrt, wie die römische Malerei eine reichere Staffage zu den von griechischen Originalen übernommenen Personen hinzufügt und das Bild dadurch lebhafter und eindringlicher gestaltet[81]. An sich steht nichts im Wege, diesen Prozeß der Abänderung älterer oder ausländischer Originale nach Süditalien zu verlegen. Es kann gar nicht genug immer und immer wieder davor gewarnt werden, die Eigenart der süditalisch-sizilischen Kunst zu unterschätzen. Sie hat früher als die helladische manche künstlerisch-wichtigen Neuerungen durchgeführt. Ich verweise auf Delbrücks und Hülsens Untersuchungen[82], auf Winters Ausführungen und auf Herrmanns Zustimmung zum Grundgedanken der „Unteritalischen Grabdenkmäler"[83] sowie auf die Zusammenfassung der Figuren eines unteritalischen Vasenbildes zu einheitlicher Raum- und Tiefenwirkung[84].

[80] S. Anm. 74. — Zeuxis mit seiner Kentaurenfamilie kann als Süditaliker nicht mehr in Anspruch genommen werden, denn Watzinger (Öst. J. H. XVI S. 176) behält Recht gegen Hauser bei Furtwängler-Reichhold, Meisterwerke der griechischen Vasenmalerei, Text zu Taf. 110, 4, S. 264 f.

[81] Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde S. 50 u. ö.

[82] Hellenistische Bauten in Latium II a. v. O.; vgl. Alexandrinische Studien S. 20ff.; Hülsen, der mich dankenswerter Weise darauf hinwies, in Festschrift für Otto Hirschfeld S. 423ff.: die ersten „Ehrenbögen" auf dem Markt von Syrakus.

[83] Winter, Bonner Jahrbücher 123, 1916, S. 66; Herrmann, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1912, S. 438.

[84] Jacobsthal, Göttinger Vasen, S. 68, Abb. 89; dazu meine Ausführungen Berl. Phil. Woch. XXXIII, 1913, S. 629. Ferner: Alexandrinische Studien S. 20ff. und Schweitzer, Ztschrft. für Ästhetik usw. XIII, 1918, S. 268.

Wer SCHREIBERS Untersuchungen über die Entstehung des Reliefbildes sich zu eigen gemacht hat und der Ansicht huldigt, daß nur im Zusammenhang mit der Marmorinkrustation der Wand das Reliefbild zu rechter Wirkung komme und nur durch sie erklärlich sei[85], wird fragen, wo denn diese bunten Marmorwände, die für Alexandrien charakteristisch gewesen sein sollen und es wohl auch, wenn gleich in späterer Zeit, als SCHREIBER annahm, und kaum mehr als für Rom, gewesen sind, in Unteritalien und Sizilien seien. Aber STUDNICZKA hat schon die Notwendigkeit der SCHREIBERschen Voraussetzung verneint[86], und es mag an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß sich das Reliefbild frei aufgestellt auf einer Stele als direkter Nachfolger des älteren Weihreliefs, oder eingelassen in eine nicht inkrustierte Wand, oder, wie die Grimanischen Reliefs als rein dekorativer Teil eines Baues ebensogut denken läßt. Bleibt man aber bei der Voraussetzung der Inkrustation, so mag man überzeugt sein, daß die hellenistischen Städte Italiens hinter denen des Ostens nicht lange werden zurückgestanden haben, und mag die Buntfarbigkeit in ihnen vielleicht nicht in dem Maße wie in Alexandrien durchgedrungen sein, so bildete die weiße Marmorwand mindestens denselben günstigen Hintergrund für das Relief wie die farbige[87].

Nicht nur die Möglichkeit, sondern die Wahrscheinlichkeit besteht somit, daß unter dem Einfluß Theokrits oder unter der Einwirkung jener von uns im Einzelnen nicht mehr aufdeckbaren Kräfte, die in Theokrit wirksam wurden und gewiß aus einer Eigentümlichkeit der unteritalisch-sizilischen Rasse erklärbar sind, das idyllische Relief in Unteritalien und Sizilien gleich zu Beginn des dritten Jahrhunderts entstanden ist. Indem es sich die Möglichkeiten, welche das Weihrelief seit alten Zeiten bot, zunutze machte, wurde es zum landschaftlichen Relief mit idyllischem Inhalt. Das landschaftslose idyllische Relief wird durch die Hirtin von Vasto d'Aimone vertreten (falls nicht doch ein Baum oder irgend etwas anderes hinzugefügt war), den Übergang zum eigentlichen Landschaftsrelief vermittelt das ländliche Opfer,

[85] Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, S. 20ff.

[86] „Zur Erinnerung an THEODOR SCHREIBER", Berichte über die Verhandlungen der kgl. sächs. Ges. d. W. 64 Bd., 4, S. 194.

[87] Nach HOLM, Geschichte Siziliens II S. 176 hat zwischen dem Sturz Agrigents und Athens Syrakus alle Städte der alten Welt an Bedeutung und Glanz überragt.

ein vollkommen landschaftliches Relief mit Baum und Grotte ist das Opfer des Eros. Die zwei ersten Reliefs gehören sicher in das dritte, das dritte möglicherweise erst in den Anfang des zweiten Jahrhunderts. Das landschaftliche frühhellenistische Relief in Unteritalien ist erwiesen, seine Entstehung dort mindestens ebenso wahrscheinlich wie die in Alexandrien oder, nach Sieveking, in Kleinasien. Ob die noch nicht recht greifbare campanische Gruppe der Reliefbilder wirklich bestanden hat, ist unklar. Läßt sie sich einmal nachweisen (s. o. S. 21), so ist sie ein weiterer Beweis für die Richtigkeit der vorstehenden Überlegung.

IV. Das landschaftliche Relief in Kleinasien.

Theokrit hat auf Kos und in Alexandrien gelebt; so wäre es denkbar, daß durch ihn die Freude an der landschaftlichen Schilderung in Poesie und bildender Kunst sowohl in Kleinasien wie in Alexandrien weitere Kreise der Künstler ergriffen hätte. Die Literaturgeschichte bevorzugt Alexandrien vor Kleinasien als zweite Heimat bukolischer Poesie, denn in Alexandrien kämpfte Kallimachos mit Theokrit um den Vorrang in der Pflege des Idylls, und es wird kaum einem Zweifel unterliegen, daß in der Poesie Alexandrien das Reich der Seleukiden und Attaliden weit hinter sich gelassen hat.

Dagegen sprechen die erhaltenen Monumente von starker landschaftlicher Strömung innerhalb der kleinasiatischen Kunst, während aus Alexandrien gleich wichtiges Material nicht bekannt ist.

Der Telephosfries[88] knüpft unmittelbar an jene Behandlung der Landschaft an, welche im Münchener Weihrelief vorliegt. Das Verhältnis der Figuren zum Raum, die Nebeneinanderreihung der Gestalten, die Behandlung des Baumes, der aufgespannte, den Hintergrund betonende Vorhang, der Pfeiler mit den heiligen Bildern — alle diese Elemente landschaftlicher Darstellung kehren auf dem pergamenischen Fries wieder. Gleichzeitig haben die Forschungen von Salis erwiesen, wie sehr der Künstler des Frieses im Banne attischer Kunst steht[89], wie die attische Grabplastik ihn ganz entscheidend beeinflußt: die künstlerisch übermächtige attische Tradition zwingt ihn, erprobten Bahnen zu folgen, sodaß

[88] Winnefeld in den Altertümern von Pergamon, III, 2, S. 157f.
[89] von Salis, Der Altar von Pergamon, S. 93ff.

hier, wie bei den anschließenden Reliefbildern nicht selten der Eindruck entsteht, als ob den Gestalten und Gruppen des 4. Jahrhunderts lediglich eine landschaftliche Staffage hinzugefügt sei, und wo der Meister im Stil besonders auffällig neuert, da stimmt er mit den Künstlern des Gigantenfrieses so stark überein, daß wir im kleinen Fries keineswegs einen künstlerischen Fortschritt über den großen hinaus erblicken können[90].

Nur in zwei Dingen unterscheidet er sich von seinen Vorbildern: in der reichlicheren Verwendung der Landschaft und in der Übereinanderreihung der Figuren.

Das letztere ist zwar auch keine absolute Neuerung, aber erst am Telephosfries wird in Verbindung mit der Landschaft die Möglichkeit, mehrere Ebenen zu schaffen ganz ausgenutzt. Das topographische Relief Torlonia[91] brachte bereits ähnlich angeordnete Gestalten. Freilich sind die Felssitze noch ganz einfach und ohne jede Rücksicht auf die natürliche Gestaltung des Gesteins gebildet. Aber das Prinzip ist da, und die Nymphenreliefs übersetzen dasselbe Prinzip in eine weit realistischere Wirklichkeit. Es ist wohl nicht anders denkbar, als daß hier wirklich die Erfindung Polygnots, die Figuren auf freiem Terrain übereinander zu verteilen, den Anstoß zur neuen Anordnung gegeben hat. Im Telephosfries selbst dagegen direkte Abhängigkeit von der gleichzeitigen Malerei zu finden, geht nach dem oben Gesagten nicht an. Er steht vielmehr ganz innerhalb jener reinplastischen Entwicklung, welche für uns mit dem Relief Torlonia beginnt, und sich in einigen Nymphenreliefs ausspricht. Wo das Erfordernis der Hochkomposition vorlag, war die Reliefplastik dieser Aufgabe, die ja im wesentlichen eine landschaftliche war, gewachsen[92]. Nur wurde sie so selten gestellt, denn innerhalb der Architektur hatte das Hochbild keinen Platz. Erst als sich das Relief von der Architektur loslöste und dekorativ wurde, fand sich diese Gelegenheit häufiger.

Der Telephosfries ist, auch wenn wir das Archelaosrelief für älter als ihn halten würden, wie es bis vor kurzem geschah[93], nicht

[90] Winnefeld, a. a. O. S. 237 ff.

[91] Zuletzt abgebildet von Studniczka, Arch. Jahrb. XXXI, 1916, S. 202, Abb. 17.

[92] Ob die bekannten Schildkompositionen auf griechische Vorbilder zurückgehen, ist noch nicht entschieden. Die uns vorliegenden Exemplare sind jedenfalls erst römisch: Sieveking-Buschor, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1912 II, S. 139, Abb. 20. S. o. Anm. 59.

[93] Vgl. Anm. 59.

das früheste heroisch-mythologische Relief mit landschaftlicher Staffage. Wiederum ist es die Kleinkunst, die, unzweifelhaft in engster Anlehnung an Werke der Großkunst, in eine frühere Epoche, in das 3. Jahrhundert, hinaufführt.

In der Calenischen Reliefkeramik habe ich eine Scherbe des Berliner Museums veröffentlicht[94], welche im Relief auf der Innenseite des Bodens einen Mann darstellt, der unter einem weitästigen Baum zu sitzen scheint, und über dessen Schulter ein nach links zurückblickender Eros erhalten ist (Taf. I, 4). Ich datierte das Relief in die hellenistische Zeit, ohne genauere Angaben machen zu können. Kleinasiatische Herkunft war trotz des Fundortes auf dem athenischen Nymphenhügel von vornherein wegen des Firnisses so gut wie sicher. Zahn hat später die Datierung in das 3. (oder 4.?) Jahrhundert ausgesprochen[95].

Im Jahre 1912 konnte ich ein zweites Fragment derselben Komposition, doch von einem anderen Exemplar, abbilden[96] (Taf. I, 3). Danach stellt sich das Bild folgendermaßen dar:

Dionysos steht hoch aufgerichtet neben einem niedrigen viereckigen Altar. Die rechte Hand faßt ein Szepter oder den Thyrsos dicht unter dem oberen Ende, während er den linken Arm um den Nacken eines nach rechts schreitenden zu ihm aufblickenden Satyrs legt. Neben diesem kniet auf einer Reliefline im freien Raum ein kleiner fackeltragender Eros, der anzeigt, daß das Geschehnis bei Nacht vor sich geht, oder den bräutlichen Charakter des Vorganges ankündigen soll. Ein zweiter Satyr ist vorausgeeilt und unter dem mächtigen Baum niedergekniet. Er senkt den Kopf und greift mit der rechten Hand nach einem nicht mehr sichtbaren Gegenstand. Zwischen seiner Hand und seinem Körper erblickt man eine Erhebung, die man zunächst für das nackte Knie des Satyrs halten könnte, die aber aus der ganzen Szene sich sofort als der zurückgebogene Arm einer liegenden Frau erkennen läßt. Dionysos und Ariadne ist der Inhalt des Bildes.

Dieses Bild erfüllt alle Forderungen, welche wir an das heroisch-mythologische Relief mit landschaftlicher Staffage stellen können. Die Landschaft ist eben so wie im Telephosfries und in der

[94] Calenische Reliefkeramik Taf. 2 f.

[95] Bei Rostowzew, Röm. Mitt. XXVI, 1911, S. 115, der die Anm. 94 genannte Publikation übersah.

[96] Arch. Jahrb. XXVII, 1912, S. 167, Abb. 17 nach Bröndsted, Voyages dans la Grèce II, taf. LX, S. 314.

Dolonie lediglich Zutat. In keiner Hinsicht ist das Ariadnerelief primitiver als die späteren Werke der großen Kunst. Die Vermeidung des Hochbildes, die bei einem Rundmedaillon an und für sich natürlich ist, teilt es mit den meisten Bildern dieser Gruppe.

Man darf also ohne auf Widerstand zu stoßen sagen, daß das heroisch-mythologische Relief mit landschaftlicher Staffage im Beginn des Hellenismus bereits jene Ausgestaltung erfahren hat, welche einer großen Anzahl der SCHREIBERschen Reliefbilder zugrunde liegt.

Beide Reliefgruppen sind somit im frühen Hellenismus nachgewiesen.

Für unser Medaillon ist Entstehung in Kleinasien, und dann wohl am ehesten in Pergamon, sicher. Der Telephosfries und die kleine allerdings nicht datierbare Scherbe aus Pergamon[97] lehren uns den Fortgang der Entwicklung. Die Übereinstimmung der Dolonie und der von SIEVEKING ihr angereihten Reliefs mit dieser Gruppe beweisen ausgedehnte künstlerische Tätigkeit in dem angedeuteten Sinn. Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Heimat des heroisch-mythologischen landschaftlichen Reliefs Kleinasien gewesen ist, und daß die „Erfindung" in engem Anschluß an das Weihrelief der vorhellenistischen Epoche, dem beginnenden 3. Jahrhundert zugeschrieben werden muß[98].

V. Das landschaftliche Relief in Alexandrien.

Sind die Reliefs der zweiten Gruppe SIEVEKINGS, also die Reliefs Grimani und ihr Anhang, später als die der ersten und am

[97] CONZE, Kleinfunde aus Pergamon, S. 9 Abb.; vgl. ROSTOWZEW, a. a. O. zu Taf. XI, 3. Die Sockellandschaft des farnesischen Stieres ist jedoch erst römisch: STUDNICZKA, Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XIV, 1903, S. 175. Daß man allerdings Ähnliches schon im späten Hellenismus in Kleinasien kannte, zeigt uns der Bericht des PLINIUS N. H. XXXVI, 14, nach dem Pompejus in der Beute des Mithridatischen Krieges im Triumph mitführte: „Montem aureum quadratum cum cervis et leonibus et pomis omnis generis circumdata vite aurea" — sicherlich einen Tafelaufsatz. Für den Hinweis bin ich B. SCHWEITZER sehr dankbar.

[98] Daß die Vorbedingung für die Entwicklung des landschaftlichen Reliefs die Notwendigkeit der Innendekoration, also die rein dekorative Verwendung des Reliefs ist, erweist der Gegensatz zwischen Telephos- und Gigantenfries.

gleichen Orte, oder später und in Rom entstanden, oder sind sie, was Sieveking gar nicht in Betracht gezogen hat, gleichzeitig und an einem anderen Orte gefertigt?

Wir wollen von stilistischen Untersuchungen absehen, die in unserem Falle bisher auf gar zu unsicheren Wegen dem Ziele zustreben. Zumal der beginnende Hellenismus ist in den Einzelströmungen seiner Kunst all zu wenig zu fassen. Ist es doch bisher noch kaum gelungen, selbst die gröbsten stilistischen Unterschiede zwischen Kleinasien, Syrien, Ägypten, Griechenland festzulegen. Eines der einleuchtendsten Beispiele dafür, daß diese Bestrebungen kaum zum Ziel führen können, ist die Geschichte des Sfumato. Man hielt es für kleinasiatisch, da tauchten identische ägyptische Funde auf, man schob es nach Ägypten, da brachten die Inseln das Gleiche, brachte Delos den Kopf des sogenannten Inopos[99]. Ganz gleich steht es, um nur einige besonders charakteristische Beispiele anzuführen, mit den Terrakotten. Zwar die eigentlichen lokal-ägyptischen Tonfigürchen, die man gewöhnlich als Fayumterrakotten bezeichnet, sind in ihrer Mischung ägyptischen und griechischen Charakters unverkennbar. Bei den bekannten und teils für Alexandrien, teils für Kleinasien, insbesondere Smyrna, in Anspruch genommenen Karikaturen aber fängt der Zweifel an, und er ist nach keiner Seite hin zu lösen[100]. Es ist auch müßig zu fragen, wo die Anregung gegeben wurde, denn was die eine Stadt erfand, wird die andere um so schneller und bereitwilliger aufgenommen haben. Gewiß lassen sich nach Ton und Überzug ägyptische und kleinasiatische Fabriken scheiden, aber gerade diese Scheidungsmöglichkeit gibt uns zugleich die Möglichkeit, den unmittelbaren Zusammenhang zu erkennen, in dem beide Gruppen stilistisch stehen. So vollkommen identisch ist der Grundcharakter.

Ich glaube deshalb, daß sich die Frage nach der Herkunft der hellenistischen Reliefbilder nicht auf stilistischem Wege lösen läßt, ja, es scheint, wie aus dem Gesagten hervorgeht, überhaupt nicht sicher, ob sich der allererste Anfang, die Priorität, jemals wird entscheiden lassen. Wenn wir beispielsweise beobachten, wie

[99] Bull. Corr. Hell. XXXV 1911 Taf. X.

[100] Für Kleinasien tritt zuletzt ein Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb zu Taf. 86 ff. auf Grund reichen kleinasiatischen Materials. Doch ist Alexandrien nicht minder ergiebig an meisterhaften Karikaturen, vgl. vorläufig Berl. Phil. Woch. XXXVII, 1917, S. 1301 ff.

ungeheuer schnell sich die neuen keramischen Errungenschaften von Alexandrien über die übrige Welt verbreiteten und selbst in Südrußland sofort nachgeahmt wurden[101], so erhalten wir einen Begriff von der Leichtigkeit des künstlerischen und kulturellen Verkehrs zwischen den Küstenländern des Mittelmeeres. Was Ägypten an neuen Gedanken verbreitete, kann noch in dem gleichen Jahre in Pergamon in neuem Sinne ausgestaltet worden sein.

Neben Kleinasien kann im frühen Hellenismus gleichberechtigt allein Alexandrien gestanden haben. Ist es unmöglich, und diese Unmöglichkeit haben SIEVEKINGS Untersuchungen klargelegt, beide Gruppen zu gleicher Zeit am gleichen Orte entstanden zu denken, und kann nachgewiesen werden, daß der Gleichzeitigkeit nichts im Wege steht, so kann als zweites Zentrum des landschaftlichen Reliefs nur Alexandrien in Frage kommen.

Wir müssen also untersuchen, ob die Weiterbildung des idyllisch-bukolischen landschaftlichen Reliefs über die unteritalischen Anfänge hinaus in Alexandrien vor sich gegangen ist, da nach dem Gesagten Kleinasien für diese Richtung der Landschaftsdarstellung ausscheidet.

Prinzipiell spricht gegen Alexandrien nichts von dem, was bisher gegen diese Stadt vorgebracht werden konnte. Denn nachdem wir erkannt haben, daß man bei der Menge der landschaftlichen Reliefs und ihrer deutlichen Scheidung in zwei Serien sehr wohl Pergamon zu seinem Rechte kommen lassen kann, ist es nicht mehr notwendig, die etwa von Alexandrien erhobenen Ansprüche aus diesem Grunde abzulehnen.

Freilich: Nichts von dem, was typisch für alexandrinische Kunst ist, tritt uns auf den SCHREIBERschen Reliefs entgegen.

Es fehlen jene kleinen Hinweise auf Ägypten, die bereits auf frühhellenistischen ägyptischen Münzen erscheinen, und die die alexandrinischen Bronzen des beginnenden 3. Jahrhunderts als ägyptisch kennzeichnen[102]; es fehlen alle ägyptischen Eigenarten in Stil und Inhalt, welche die hellenistisch-römische Plastik und Architektur des Nillandes so seltsam gestalten[103]; es fehlen alle

[101] E. v. STERN, Ein Beitrag zur hellenistischen Keramik, Odessa, 1910, S. 15 u. ö.

[102] SVORONOS, Die Münzen der Ptolemäer Taf. I, 5—8; Alexandrinische Studien S. 47ff.

[103] Expedition ERNST VON SIEGLIN I, Die Nekropole von Kôm-esch-Schukâfa.

Karikaturen, es fehlen die Klappertänzer, Fischer und Pygmäen, die als echt alexandrinisch gelten können[104]; es fehlen die römisch-ägyptischen Motive, die wir von den Wänden dritten Stils her kennen und die zwar nicht ägyptisch sind, aber doch wenigstens eine Hinneigung zum Ägyptertum beweisen würden[105]; es fehlen jene Nillandschaften, welche auf Mosaiken, Malereien und auf den Campanareliefs so ungemein häufig sind und über deren Herkunft Abschließendes noch nicht gesagt werden kann[106]. Ein einziges Mal, auf dem „Alexandreia"relief[107] findet sich ein Beispiel jener römischen Kunstrichtung, die sich mit ägyptischen Symbolen schmückt, aber diese hat mit Ägypten nichts zu tun und ist überdies nicht hellenistisch[108].

Es scheint, als bliebe keine Möglichkeit, Alexandrien bestimmenden Einfluß auf das Landschaftsrelief einzuräumen.

Und doch ist es offenbar in der Kleinkunst die alexandrinische gewesen, die das Landschaftsbild vor allem gepflegt hat. Läßt es sich auch noch nicht mit Sicherheit behaupten, daß die Schnabelgriffe und alles was mit ihnen zusammenhängt, frühhellenistisch und daß sie alle alexandrinisch sind[109], so kann doch nicht bestritten werden, daß Alexandrien einen sehr bedeutenden Anteil an dieser Produktion nahm und daß die Gefäße sicher in späthellenistischer Zeit in regem Gebrauch waren. Gehören auch die von Drexel zusammengestellten Silbergefäße der Kaiserzeit an[110], so ist doch auch ihr alexandrinischer Ursprung sicher und einheimische alexandrinische Tradition immerhin wahrscheinlich. Gewiß sind römische Lampen kein einwandfreies Zeugnis für Bevorzugung der Landschaft in Ägypten, aber es darf nicht verkannt werden, daß jene großen rechteckigen Lam-

[104] Champfleury, La carricature ancienne; Zahn, Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen XXXV, 1914, S. 293ff.

[105] Alexandrinische Studien S. 22.

[106] Zuletzt zusammenfassend Cultrera, Saggi sull' arte ellenistica e greco-romana, S. 231ff.

[107] Schreiber, Hellenistische Reliefbilder, Taf. LXXXVII; Waser, a. a. O. Taf. II, 1.

[108] So auch von Bissing, Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, S. 70, 89 u. ö.

[109] Schreiber, Die alexandrinische Toreutik.

[110] Die alexandrinischen Silbergefäße der Kaiserzeit, Bonner Jahrbücher 118, 1909, S. 176ff.

pen, welche eine Landschaftsdarstellung erst ermöglichen, ägyptisch sind[111], daß wahrscheinlich der Hafen von Alexandrien mit einigen typisch alexandrinischen Figurenbildern auf römischen Lampen erscheint[112], daß römische Lampengriffe aus Ägypten verhältnismäßig starke landschaftliche Elemente enthalten[113], daß die Portlandvase und die ihr verwandten Gefäße nur in Ägypten verständlich sind[114], daß endlich jenes Berliner Stuckmodell, von dem SCHREIBER in seinen Betrachtungen ausging, durch den Fundort und durch seine Darstellung auf Ägypten mit Sicherheit hinweist[114a].

Aus den genannten Werken der Kleinkunst kann man lediglich Rückschlüsse ziehen, denn sie sind fast ausschließlich Erzeugnisse der römischen Epoche. Infolgedessen spiegeln sie das Bild der frühhellenistischen Landschaftskunst nicht rein wieder und können für die „Erfindung" eines Zweiges der landschaftlichen Reliefs nicht ohne weiteres herangezogen werden. Sie lehren jedoch, daß in römischer Zeit Landschaftsdarstellungen in Ägypten wohl noch häufiger gewesen sind als in Kleinasien. Das ist nur aus alter Tradition verständlich[115].

Etwas anderes ist es mit der Keramik. Zwar gehört das wichtigste Exemplar, welches von ZAHN mit Sicherheit auf Alexandrien zurückgeführt wurde, (Anm. 104), erst dem ersten Jahrhundert nach Christus an, aber es ist wieder Theokrit, der uns darüber belehrt, daß die Vorfahren dieses Bechers mit Fischerdarstellungen hellenistisch sind.

[111] Diese Lampen sind zusammengestellt Expedition ERNST VON SIEGLIN II 1 A, S. 28ff. (im Druck). Vgl. WALTERS, Catalogue of the greek and roman lamps in the British Museum, Taf. XV, No. 446.

[112] ROSTOWZEW, a. a. O. Abb. 60 (Mann mit Esel auf der Brücke); Expedition ERNST VON SIEGLIN, a. a. O. S. 28, Abb. 14 C (Fischer am Strand und im Kahn); WALTERS, a. a. O. Taf. XVI, No. 527 (desgl. besseresExemplar).

[113] WALTERS, a. a. O. S. 133 Abb. 170; BRECCIA, Bull. d'Alexandrie XI, 1909, S. 319 Abb. 70. Einige dieser Lampengriffe sind allerdings recht spät, wie die englischen Ausgrabungen gelehrt haben: British School of Arch. in Egypt. 1911, XVII: Roman portraits and Memphis IV by Flinders — Petrie Taf. XVI, 10 (2. Jahrh. n. Chr.).

[114] FURTWÄNGLER, Die antiken Gemmen III S. 156ff. und 334ff.

[114a] SCHREIBER, Die alexandrinische Toreutik, Taf. V.

[115] Auch auf den Fayencen erscheinen geringe landschaftliche Elemente, Expedition ERNST VON SIEGLIN II 3 (Gefäße in Stein und Ton). S. 118ff. wurde zusammenfassend über diese Gattung gehandelt, doch sind die zwei

Perdrizet und Zahn haben nachgewiesen, daß Ägypten als das typische Land der Fischer berechtigten Anspruch auf die Erfindung und die Ausbeutung des im Altertum so ungemein beliebten Fischermotivs besitzt[116]. Sehen wir den von Zahn publizierten glasierten Becher an, so ruft er uns unmittelbar die bekannte Beschreibung des Theokrit vor Augen[117]:

> Diesen zunächst ist ein fischender Greis und ein Felsen gebildet,
> Rauhgezackt, wo er ämsig die maschigen Garne zum Auswurf
> Schleppt, hochalt, dem mit Macht arbeitenden Manne vergleichbar.
> Alle Kraft der Glieder, so glaubst du, strengt er zum Fischfang:
> Also starren ihm rings die geschwollenen Sehnen des Halses,
> Zwar bei grauendem Haupt; doch die Kraft ist würdig der Jugend.
> (Voss.)

Bedenkt man des Dichters Aufenthalt in Alexandrien und den alexandrinischen Ursprung des Motivs, so wird man zu dem Schlusse gedrängt, daß entweder schon als Theokrit noch in Syrakus weilte, alexandrinische Kunstwerke nach Sizilien gelangten und dort in Holz imitiert wurden[118], oder daß Theokrit jenes Idyll in Alexandrien schuf, obwohl er in Erinnerung an seine Heimat die Küsten des ionischen Meeres als Schauplatz wählte. Auf jeden Fall kann die frühhellenistische Entstehung von Gefäßen mit landschaftlichen Fischerszenen nicht geleugnet werden und ebensowenig nach dem Vorangehenden ihr alexandrischer Ursprung.

---

wichtigsten Stücke dort noch nicht erwähnt. Sie befinden sich im Berliner Antiquarium. Das eine von ihnen zeigt in leichtem weißen Relief auf zart blauem Grund einen Zinkenaltar, neben dem eine hohe brennende Fackel aufgestellt ist. Auf ihn schreiten von rechts zwei nebeneinander gehende Stiere zu, welche von einem nicht mehr sichtbaren Lenker am langen Zügel gelenkt werden. Auf der anderen Scherbe sieht man in gelbem Relief auf demselben blauen Grund einen auf einer Kline gelagerten Mann, der sich wohl nach dem Mundschenk umdreht. Die Reliefs sind in das 3. Jahrhundert zu datieren. Verwandte Fragmente sind abgebildet: Brit. School of Arch. in Egypt. Studies II, Historical Studies 1911 Taf. XIII No. 169, 171, 183.

[116] Zahn, a. a. O. Perdrizet, Bronces grecs d'Egypte de la Collection Fouquet S. 60ff.

[117] I 27—56.

[118] S. o. Anm. 70. Daß der Becher als äolisch bezeichnet wird und einem Kalydonier abgekauft ist, kann natürlich gegen alexandrinischen Ursprung des Kunstwerks nicht angeführt werden. Der Aufsatz von Gow, The cup in the first idyll of Theocritus, J. H. St. XXXIII 1913 S. 207ff. bringt keine Förderung in den uns beschäftigenden Fragen.

Ein positiveres Beispiel noch ist jene eigenartige Plakette aus Sigillata, welche in Ägypten zutage kam, die ich allerdings wegen der Technik für kleinasiatisch erklärt habe (Abb. 2)[119]. ZAHN hat sich darüber nicht geäußert, aber sie als Beispiel für hellenistische alexandrinische Fischerszenen ohne weiteres verwendet[120]. Das Relief ist nicht so alt, daß nicht Pergamon damals schon seinerseits die Fischerdarstellungen übernommen haben könnte. Immerhin erhalten wir auch auf diesem Wege den Beweis für frühe landschaftliche Schilderungen aus dem Leben der Fischer, wie sie in Ägypten vor allen Dingen verständlich und nachgewiesen sind.

Abb. 2.
Sigillatarelief aus Ägypten.
Dresden, Skulpturensammlung.

Der Becher Theokrits enthielt neben der Fischerszene ein Motiv aus dem Leben des Landmannes: einen mit spielerischer Arbeit beschäftigten Knaben, dem Füchse den Weinberg berauben, als dessen Hüter er gesetzt ist.

Man wird auch ohne diesen literarischen Beweis nicht glauben wollen, daß nur das Leben der Fischer in Ägypten von landschaftlichem Beiwerk umgeben worden ist, sondern annehmen müssen, daß sich die Darstellung der Landschaft auch auf andere Szenen erstreckt habe. Die alexandrinische Toreutik und Silberschmiedekunst hat sich neben dem Leben des Fischers dasjenige des Landmannes vor allen Dingen als Aufgabe gestellt, und daneben die wilde, vom Menschen ungestörte Natur, wie wir durch den Becher mit im Röhricht des Überschwemmungslandes jagenden Störchen wissen[121].

Trotzdem und trotz aller aufgewendeten Mühe ist es SCHREIBER nicht gelungen, eine beträchtliche Anzahl von Landschaftsdarstellungen alexandrinischer Herkunft zusammenzubringen. Was er damals gesammelt hatte, wurde von ihm dem Archäologenkongreß in

[119] Expedition ERNST VON SIEGLIN, a. a. O. S. 107 Abb. 116.
[120] A. a. O. S. 291.
[121] BEHN, Römische Keramik (Mainzer Kataloge II) S. 147 Taf. III.

Kairo vorgelegt[122]. Fast alles ist von uns im Verlauf unserer Betrachtung bereits herangezogen worden. Was nicht genannt wurde, gehört nicht hierher. Nur ein kleines Relief aus dem Bazar in Kairo muß angefügt werden, welches sich ehemals in Furtwänglers Besitz befand, jedoch nach seinem Tode nicht nach Frankfurt gekommen ist (Abb. 3)[123]. Es ist der antike Abguß von dem Teil einer größeren Darstellung, wohl einer Becherwandung: rechts ist noch ein Kopf zu sehen und eine zu ihm erhobene Hand. Von rechts ragt auch ein Thyrsos herein, der in horizontaler Lage als Stange für den den Hintergrund bildenden gerafften Vorhang dient. Auf dem Felsaltar vor einer Priapherme wird ein kleiner Eros an beiden Flügeln von einer langgewandeten bäurisch aussehenden Frau festgehalten, wohl um geopfert zu werden. Also auch ein Opfer an Eros, wie das calenische Medaillon. Das feine Stückchen gehört in den Kreis der schönen von Rubensohn veröffentlichten hellenistischen Abgüsse und ist unter ihnen vielleicht das reizvollste[124]. Seine Zugehörigkeit zur alexandrinischen Kunst wird dadurch allerdings nicht bewiesen, und läßt sich auch nur durch Hypothesen wahrscheinlich machen. Doch ist es in seinem Inhalt von den Abgüssen, die mit Sicherheit auf das nichtägyptische Ausland zurückgeführt werden konnten, so verschieden, daß Annahme alexandrinischen Ursprungs auch des Originals immerhin sehr naheliegt.

Abb. 3. Gipsrelief aus dem Bazar von Kairo. Ehemals im Besitz Furtwänglers.

[122] Festgabe, den Mitgliedern des zweiten internationalen Kongresses für Archäologie gewidmet von Ernst Sieglin.

[123] Die Angaben machte mir Schreiber im Jahre 1908 noch persönlich.

[124] Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen. Seitdem ist einiges hinzugekommen. Rodenwaldt danke ich den Hinweis, daß die eigentümlich gerade Rückenlinie der sich vorbeugenden Frau noch auf einigen anderen Kunstwerken erscheint, z. B. Röm. Mitt. 1911 S. 34; Arndt-Amelung E. V. 566; auf dem Gefäß aus Avenches Arch. Ztg. 1864, Taf. 190.

Ein sicher ägyptisches landschaftliches idyllisches Relief, das sich leider nicht datieren läßt, ist bekannt[125]. Römischer Ursprung ist wahrscheinlicher, als hellenistischer. Der Ton scheint dem der sogen. Fayumterrakotten am meisten zu ähneln. Überzug dürfte nicht vorhanden sein (Tafel III). Über einer von Laub umrankten Grotte erhebt sich ein Turm, der aus unregelmäßigem Quaderwerk errichtet ist — man erinnert sich an den Turm von Abusir, der über einer Grabgrotte aufragt[126]. In der Höhlung steht ein Knabe, von dem der bekränzte Kopf und das linke Ärmchen erhalten ist. Sein Typus ist der des Harpokrates, doch fehlt jeder Hinweis auf den Gott selbst. Zur Rechten der Grotte ragt eine Palme steil auf. Unter der nicht erhaltenen Krone hängen die Fruchtbüschel herab und an dem Stamm klettert ein Affe empor, um von den Früchten zu naschen.

In der BIRCHERschen Sammlung in Kairo befindet sich eine Terrakotta, welche eine Palme mit dem sie besteigenden Neger darstellt[127]. An dem gleichen Baum klettert auf einem Wandgemälde im Columbarium der Villa Doria-Pamfili ein Gärtner hinauf[127a]. Daß dieses Motiv aus Alexandrien kommt, scheint demnach klar, und das SCHREIBERsche Tonrelief ist das einzige echt alexandrinische in Ägypten gefundene Landschaftsrelief, das bisher bekannt ist.

Die „hellenistischen Reliefbilder" enthalten weder Fischerszenen noch Darstellungen in der Art des eben besprochenen Tonreliefs. Kann trotzdem ein Teil von ihnen, können die idyllisch-bukolischen Reliefs alexandrinisch sein? Die vorstehenden Ausführungen haben lediglich den Beweis erbracht, daß Alexandrien bereits in hellenistischer Zeit am landschaft-

[125] Ich veröffentliche es nach dem Lichtdruck der Tafel im Terrakottenband (II 2 A) des Sieglinwerkes. Den Aufbewahrungsort des Reliefs kann ich zurzeit nicht erfahren. Die Beschreibung erfolgt nach der Abbildung. — Der heroisierte Reiter neben seinem auf Hügel stehendem Grabmal auf einem frühhellenistischen Grabrelief der Sammlung von BISSING wäre das früheste alexandrinische Relief mit landschaftlichem Beiwerk (Expedition E. VON SIEGLIN II 1 A). Der Einfluß des Weihreliefs ist also auch hier deutlich.

[126] Ich meine das „Leuchtturmgrab" von Taposiris Magna: SIEGLIN-SCHREIBER II 1 A S. 113f.; MINUTOLI, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon, Taf. II.

[127] Mir nur aus kleiner Photographie bekannt.

[127a] Röm. Mitt. V, 1890, S. 158f.; ebend. IX, 1894, S. 170.

lichen Relief lebhaft beteiligt war, nicht, daß Spuren alexandrinischer Kunst unter den erhaltenen Reliefbildern vorhanden sind.

Wir haben bisher nicht darauf aufmerksam gemacht, daß die alexandrinische Kunst noch in anderen Formen als den oben genannten auftreten kann, nämlich so rein griechisch, daß die engere Heimat gar nicht mehr zu erkennen ist. Ich glaube, man darf nicht daran zweifeln, daß Kunstwerke dieser Art in der Frühzeit Alexandriens die maßgebenden und auch später noch sehr zahlreich gewesen sind. Die Skulpturenfunde auf dem Terrain der Stadt, die Terrakotten und alle übrigen Äußerungen des Kunstlebens weisen mit Eindringlichkeit darauf hin. Nehmen wir diese Voraussetzung an, so ergibt sich sofort die Unmöglichkeit, auf dem Wege der Stiluntersuchung aus den Reliefbildern diejenigen herauszufinden, die alexandrinisch sind, doch rein griechischen Geistes: es bleiben nur zwei Wege: nach dem Inhalt und nach der Technik zu fragen.

Auf den ägyptisierenden Landschaften der pompejanischen Wände erscheinen neben den Fischern in reichem Wechsel Typen von Landleuten, welche ihre Herde hüten, mit ihrer Ware zur Stadt wandern, ihr Grautier vor dem Rachen des raublustigen Krokodils zu retten suchen. Wie den Fischer und den Eseltreiber — der letztere ist ja literarisch bezeugt —, muß man auch den zur Stadt gehenden Bauern als typisch ägyptisch empfunden haben. Fischer und Hirtin sind in den bekannten realistischen Statuen des Conservatorenpalastes zusammengestellt, über deren stilistische Herkunft leider nichts Entscheidendes gesagt werden kann[128]. Die scharfe Trennungslinie, welche sich zwischen den heroisch-mythologischen Reliefs und den idyllisch-bukolischen nicht nur nach Inhalt, sondern auch nach Bildform und Technik ziehen ließ, berechtigt uns, das idyllische Relief als nicht kleinasiatisch, sondern, da die alexandrinische Kleinkunst gerade diese Bahnen mit Vorliebe beschreitet, für alexandrinisch zu halten.

[128] Über die Landschaften Rostowzew a. a. O.; die Geschichte von Nealkes: Plinius 35, 142; dazu Hauler, Röm. Mitt. XIX 1904 S. 317ff. Welche Rolle der seine Ware zum Verkauf in die Stadt bringende Landmann in der graeco-ägyptischen Koroplastik spielt, wird aus W. Weber, Die ägyptisch-griechischen Terrakotten, nicht ersichtlich. Mehr Material in Expedition Ernst von Sieglin II 2 (in Vorbereitung). Auf den von Rostowzew a. a. O. behandelten Landschaften dienen Fischer und Landleute gemeinsam als Figurenstaffage; desgl. auf den Mosaiken.

Daß beide Reliefgattungen gleichzeitig entstanden sind, haben wir oben zeigen können. Nach allem Gesagten kann die Heimat des idyllisch-bukolischen Reliefs neben Unteritalien nur Alexandrien sein.

Vielleicht tritt eine Einzelheit des Grimanischen Reliefs mit der Wölfin bestätigend hinzu: die Grotte. Es ist gewiß kein Zufall, daß wir in den drei großen Schilderungen des Athenaeus von alexandrinischem Pomp: im Symposion, auf der Thalamegos und in der Pompe Grotten an hervorragenden Stellen erwähnt finden[129]. Das calenische Medaillon zeigt die Grotte als integrierenden Bestandteil des Landschaftsreliefs bereits im 3./2. Jahrhundert. Von der römischen Kunst wird sie an gegebener Stelle auf den Campanareliefs übernommen: die Wölfin mit den Zwillingen und Telephos und die Hirschkuh stehen in einer Grotte, daneben Herakles. Die pergamenische Kunst hat das zweite Motiv anders gestaltet[130]. Die Grotte kann aus ihr nicht entlehnt sein. Wahrscheinlich hat Alexandrien hierin entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Noch ein zweites Bild könnte, wenn auch nicht allein, so doch in diesem großen Zusammenhang für alexandrinischen Ursprung des idyllischen Reliefs sprechen: das ländliche Opfer an eine Göttin im Louvre (Reliefbilder LXX). Hinter dem Vorhang, welcher für den kleinen Altar den Hintergrund bildet, erhebt sich eine Säule, auf welcher ein Votivbild aufgestellt ist; dieses hat die Form eines Triptychons mit geöffneten Flügeln, in dessen Innern eine jetzt nicht mehr erhaltene Malerei vorhanden gewesen sein muß. In einem demnächst im Archäol. Anz. 1919 erscheinenden Aufsatz über den Flügelaltar im Altertum habe ich — noch ohne Kenntnis des Schreiberschen Reliefs — nachgewiesen, daß der Flügelaltar in Ägypten seit alters sporadisch erscheint und in der griechisch-römischen Zeit wieder stärker zur Geltung kommt. Frühchristliche ägyptische Triptycha weisen den Weg. Da ist das Louvrerelief ein hochwillkommener Beweis für die Richtigkeit der These und zugleich ein Zeichen für alexandrinischen Ursprung des Reliefs oder seines Originals.

[129] Studniczka, Das Symposion Ptolemaios II S. 92ff.; Caspari, Arch. Jahrb. XXXI, 1916, S. 60.

[130] Matz, Athen. Mitt. XXXIX, 1914, S. 65ff. von Rohden-Winnefeld a. a. O. Taf. CXXVII.

Denn es soll keineswegs behauptet werden, daß die uns erhaltenen Reliefs hellenistische alexandrinische Originale sind. Die Stilverschiedenheiten, welche die Unsicherheit des Urteils hervorrufen, sind nur zu erklären, wenn man die Herstellung der Bilder in eine reproduzierende Epoche setzt und einen großen Teil auch der Originale einer Zeit zuschreibt, in welcher die an einem bestimmten Ort zuerst aufgenommenen Reliefformen Gemeingut der ganzen Welt geworden waren, also in Alexandrien, Pergamon, Rom und an anderen Orten gleicherweise fabriziert wurden. Originale können die idyllisch-bukolischen Reliefs, über welche das Urteil bekanntlich am meisten schwankt, schon aus einem Grunde nicht sein, den wir zum Schluß erörtern wollen.

Der Nachweis Sievekings, daß einer — unserer idyllisch-bukolischen — Gruppe Gipsmodelle zugrunde liegen, kann als unbestreitbar und gesichert gelten. Ich glaube jedoch, die Folgerungen, welche Sieveking aus seiner Beobachtung gezogen hat, gehen nicht weit genug.

Gipsreliefs liegen nicht nur als Modelle den Marmorreliefs zugrunde, sondern die Originale selbst waren aus Gips.

Die Richtigkeit dieser Hypothese wird niemand bestreiten können, der ein Bild von der unbegrenzten Verwendungsmöglichkeit des Stucks in Alexandrien hat. Von der Verkleidung des unzulänglichen Mauerwerks und der Verzierung dieser Wand mit Stuckreliefs bis zur Aufrichtung rundplastischer Statuen aus demselben Material gibt es nichts, was der alexandrinische Künstler nicht in Gips ausgeführt hätte[131]. Alexandrien ist die Stadt des Stucks; nirgends ist auch nur annähernd eine gleich umfangreiche Verwendung dieses vergänglichen Materials zu konstatieren, wie hier, obwohl die mangelhafte Erhaltung der alten Stadt und die Zerstörbarkeit des Stoffes alles andere erwarten ließen, als eine so große Anzahl erhaltener Stuckproben. Wo von Stuck die Rede

[131] Darüber Expedition Ernst von Sieglin II 1 A (im Druck). Dort ist auch ein kleines vollständiges Stuckrelief (badende Frau) abgebildet. Der prachtvolle Jünglingskopf hypsischen Stils aus Gips, welcher aus Aegypten in die Archaeologische Sammlung der Universität Rostock kam, ist kein Abguß und ebensowenig als Modell, sondern nur als ausgeführtes Original erklärbar: Archaeologischer Anzeiger 1918 (Rostocker Erwerbungsbericht).

ist, wird der Gedanke eines Jeden, der Alexandrien kennt, an dieser Stadt haften bleiben[132].

Da die Reliefs der zweiten Sieveking'schen Gruppe nur aus der Gipstechnik heraus zu verstehen sind, besteht die Sicherheit, daß sie alexandrinischen Ursprungs und, wie die vorausgehende Untersuchung gelehrt haben wird, in ihrer Idee und in den Elementen der landschaftlichen Darstellung hellenistisch sind.

Nur wenn wir nicht von Gipsmodellen, sondern von Gipsoriginalen sprechen, erklärt sich die eigentümliche dem Marmor so gar nicht sich anpassende Technik der Grimanischen Bilder und des die Kuh zur Stadt treibenden Bauern. Bei einem Gipsmodell hätte auf die Technik des Marmors noch Rücksicht genommen werden können; bestand das Original selbst aus Gips, erklärt sich sofort warum dies nicht geschah, und es erklärt sich auch etwas andres, nämlich der Mangel an hellenistischen Originalen. Die Originale gingen schon auf dem Platz an den Wänden selbst nach und nach zugrunde, um so mehr, wenn sie dort entfernt und etwa nach Rom übertragen werden sollten. Daß sich der reiche Römer eine Kopie so leicht zerstörbaren Originals in dauerhaftem Marmor bestellte, ist verständlich, und daß nur diese römischen Kopien auf die Nachwelt kamen, natürlich; möglich, daß später die claudische Epoche solch eigenartig aufgeregten Stil am meisten schätzte (Anm. 61) und ihn in großem Maßstabe auf die Marmorschöpfungen ihrer Zeit übertrug. Der Mangel an Marmor muß in Alexandrien groß gewesen sein. Man weiß, wie sparsam man mit ihm umging, ihn immer wieder benutzte[132], mit Stuck ergänzte[133]. Der Gips nimmt vielfach völlig seine Stelle ein. Als Schmuck der Stuckwände Alexandriens ist das Stuckrelief entstanden. Bescheidene Proben solcher Dekoration förderten Ausgrabungen zutage[134].

Als Ergebnis fassen wir kurz zusammen: das heroisch-mythologische Relief reinen Marmorstils — in der Regel

[132] Darüber ausführlich Expedition Ernst von Sieglin II 1 B (in Vorbereitung).

[133] Amelung, Ausonia III 1908 S. 91 ff.; vgl. Arch. Anz. 1918 s. Anmerk. 131 (Marmormaske in Rostock).

[134] Siehe Anm. 132.

größeren Formats — ist in Kleinasien in Anlehnung an die Weihreliefs im frühen Hellenismus entstanden. Die Landschaft ist den Figuren untergeordnet.

Das idyllisch-bukolische dekorative „Kabinett"-Relief im Gipsstil ist — inhaltlich aus Unteritalien übernommen — gleichzeitig mit dem heroisch-mythologischen Relief, jedoch in Alexandrien geschaffen worden. Der Mensch ist der Natur untergeordnet, ja, er kann in ihr vollkommen entbehrt werden. Beide Reliefserien gehen nebeneinander her und werden von den Römern kopiert, wodurch eine Verwischung der Unterschiede entsteht, wie naturgemäß auch im Lauf der Zeit unter den Hauptzentren, Pergamon und Alexandrien selbst ein Austausch künstlerischer Art stattgefunden haben muß. Dadurch entsteht das wirre Bild, welches uns das Corpus der hellenistischen Reliefbilder bietet. Auf die einfachsten Formen zurückgeführt, lehren uns die Reliefs jedoch nicht nur ihren hellenistischen Ursprung, sondern auch ihre Urheimat, Kleinasien und Alexandrien, mag auch im Lauf der Jahre noch so viel an ihnen geändert und modernisiert und mag vielleicht kein einziges der erhaltenen Stücke ein hellenistisches Original sein. Die römische Elegie bietet bekanntlich annähernd das gleiche Bild[135].

Das landschaftliche Relief als solches konnte erst entstehen, nachdem sich das Relief von dem Zwang der Architektur losgelöst hatte und zu rein dekorativer Bedeutung gekommen war. Doch lag die Darstellung der Landschaft jeder Zeit im Bereich der Reliefplastik und ist von ihr nur unter dem Einfluß der Architektur und durch das Streben nach der Einfachheit und Klarheit des großen Stils eine Zeit lang unterdrückt worden. Archaismus und Hellenismus reichen sich über die klassische Zeit hinweg die Hände in ihrer Vorliebe für die Schönheit und Vollkommenheit der Landschaft[136].

[135] Auf diese Parallele weist mich bestätigend O. Weinreich hin.

[136] Für die Erlaubnis, Abbildungen zu reproduzieren, bzw. Klischees abzudrucken, habe ich der Direktion des Deutschen Archäologischen Instituts und Herrn Geheimrat von Sieglin sowie den Verlagen von G. Reimer und Giesecke und Devrient verbindlichst zu danken.

1. Paris, Louvre.
S. 27.

2. Vasto d'Aimone, Museo.
S. 29.

3. Aufbewahrungsort unbekannt.

4. Berlin, Antiquarium.
S. 37.

Reliefs von Tongefäßen aus Süditalien (1, 2) und Athen (3, 4).

Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-historische Klasse. 1919. 1. Abh.

Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Ausguß einer Tonform aus Tarent (Bari, Museo provinciale). Rostock, Archaeologische Sammlung. S. 30.

Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 1919. 1. Abh.
Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Tonrelief aus Ägypten.
Aufbewahrungsort unbekannt. S. 46.

Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01490 6420

L'ERMA di BRETSCHNEIDER - ROMA
VIA CASSIODORO 19 - TEL. 50765